Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

B 340201

Digitized by Google

PROPERTY OF
University of Michigan Libraries
1817
ARTES SCIENTIA VERITAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN VON
DR. GEORG BIERMANN

III. JAHRGANG 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN • LEIPZIG

Digitized by Google

N
3
M74

Digitized by Google

General

ABHANDLUNGEN

Seite

Heft 1:

Josef Strzygowski, Der Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte der christlichen Kunst 1—4

Wilhelm R. Valentiner, Die Ausstellung holländischer Gemälde in New York . . . . 5—12

Hans Koegler, Die größeren Metallschnittillustrationen Hans Holbeins d. J. zu einem Hortulus animae . . . . . 13—17

Hermann Voss, Wer ist der Meister des sogen. Alessandro del Borro im Berliner Kaiser Friedrich-Museum? . . . . . 18—24

Gustav Pauli, Ein Bildnis von Lukas Cranach d. Ä. 25

Heft 2:

Ernst Steinmann, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom . . . . . 45—58

Aug. Schmarsow, Die Skulpturen in der Stadtkirche zu Lauenstein und der Übergang von der Renaissance zum Barock im Königreich Sachsen . . . . . 59—65

Georg Habich, Hans Peisser . . . . . 66—70

Hans Semper, Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltars im Nationalmuseum von München . . . . . 71—76

Heft 3:

Hans Klaiber, Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik . . . . . 91—96

Philipp Maria Halm, Der Karg-Altar im Münster zu Ulm . . . . . 97—102

A. E. Brinckmann, B. R. Bourdets Entwürfe für Berlin . . . . . 103—106

Walter Gräff, Kopien nach Mantegnas Christophorusbildern . . . . . 107—109

Detlev von Hadeln, Ein unerkanntes Werk Palma Vecchios . . . . . 110—111

Emil Schaeffer, Der Herakles des Baccio Bandinelli . . . . . 112—114

Emil Schaeffer, Ein Bildnis Pontormos im Palazzo Pitti 115

C. Hofstede de Groot, Kritische Bemerkungen über einige Holländische Bilder auf der Petersburger Ausstellung von 1908 . . . . . 116—118

Hermann Voss, Zwei unbekannte Hohenzollernporträts des Meisters von Meßkirch . . . 119

Heft 4:

Anton Reichel, Ostasien und das Abendland . . . . . 135—140

Wilhelm Schmidt, Gemälde aus der Sammlung Röhrer . . . . . 141—144

Curt Glaser, Zur Zeitbestimmung der Stiche des Hausbuchmeisters . . . . . 145—156

Hugo Kehrer, Martin Schongauer in Spanien . . . . . 157—158

Heft 5:

W. Martin, Studien zu Jan Steen anläßlich der Ausstellung seiner Werke in London . . 179—188

August L. Mayer, Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra . . . . . 190—200

G. Eugen Lüthgen, Entwicklungslinien in der gotischen Plastik des Niederrheins . . . 201—205

Heft 6:

Hans Koegler, Die größeren Metallschnittillustrationen Hans Holbeins d. J. zu einem Hortulus animae. II. Zeit und Stil . . . . . 217—233

Karl Borinski, Die apokalyptischen Stanzen bei Michelangelo u. die Verschwörung der Pazzi 234—238

Hanns Schulze, Die Bildnisse der Vittoria Colonna . . . . . 239—241

Heft 7:

Emil Carthaus, Monumentalbauten aus der Hinduzeit auf der Insel Java . . . . . 259—266

A. Haupt, Mesopotamische und spanische Kirchen . . . . . 267—274

Firmenich-Richartz, Johann von Melem . . . . . 275—278

Detlev Frhr. van Hadeln, Einige Bilder und Zeichnungen des Bernardino Licinio . . . 279—282

Heft 8/9:

Adolf Goldschmidt, Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert . . . . . 299—314

August Schmarsow, Melozzo oder Signorelli in Rom . . . . . 315—323

Kurt Freise, A. Victoryns . . . . . 324—330

August L. Mayer, Ausstellungen von Miniaturmalereien aus dem islamitischen Kulturkreis in München 1910 . . . . . 331—339

Emil Schaeffer, Giorgiones „Landschaft mit den drei Philosophen“ . . . . . 340—345

Digitized by Google

Heft 10: Seite
Olga von Gerstfeldt, Venus und Violante . . . . . 365—376
Max Geisberg, Zwei neue Handzeichnungen deutscher Stecher des XV. Jahrhunderts . . 377—382
Hermann Voss, Über Berninis Jugendentwicklung . . . . . 383—389

Heft 11:
Elfried Bock, Die Bildnisse des Lucas van Leyden . . . . . 405—407
Leo Baer, Weitere Beiträge zur Chronologie u. Lokalisierung der Werke des Hausbuchmeisters 408—424
Carl Gebhardt, Altdeutsche Bilder der Sammlung Sepp in München . . . . . 425—429
Osvald Sirén, Das Florentinische Knabenporträt in Stockholm . . . . . 430—433

Heft 12:
August L. Mayer, Luis de Vargas . . . . . 453—457
G. von Allesch, Beiträge zur Betrachtung Grünewalds . . . . . 468—487
George A. Simonson, Ein Zeremonienstück von Guardi im Ashmolean Museum zu Oxford 488—490
Helmuth Th. Boßert, Drei neue Gemälde von Hans Multscher . . . . . 491—497

MISZELLEN

Heft 4:
Franz Landsberger, Konrad Witz in Konstanz.
Hermann Voss, Holbein und Raffael.
B. Nogara, Per la storia della Cappella Sistina.
Fritz Saxl, Zur Datierung von Schongauers „Raufenden Goldschmiedlehrlingen" (B. 91).

Heft 6:
W. Vöge, Zu Veit Stoß.
Willy F. Storck, Zu den Stichen des Meisters des Amsterdamer Kabinetts.
Max Lehrs, Konrad Witz oder Schongauer?
Ernst Heidrich, Konrad Witz in Konstanz.

Heft 7:
E. A. Stückelberg, Der Altar von S. Ambrogio in Mailand.
Franz Theodor Klingelschmidt, Die älteste urkundliche Erwähnung des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen.
Willy F. Storck, Über das mittelalterl. Hausbuch.
Helmut Th. Boßert, Zur „E. S." Forschung.
G. J. Kern, Zur Frage der Perspektive in den Werken des Dirk und Albrecht Bouts.

Heft 8/9:
Willy F. Storck, Eine Zeichnung des Meisters der Herpinhandschrift.
Walter Rothes, Eine Skulptur des Greco in Toledo.

Heft 10:
Karl Borinski, Gemeinsame Kunstübung in St. Gallen.

Heft 11:
Kurt Gerstenberg, Dürer in Arco.
Walter Cohen, „Das Gefühl" von A. Victoryns.

Heft 12:
Paul F. Schmidt, Nochmals der Martinusmeister.

NEUE BÜCHER UND REZENSIONEN

Albrecht Dürers Unterweisung der Messung. (Heidrich.) S. 121—122.
Alt, Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen u. der Zeitgeschmack. (Utitz.) S. 89.
Alte Städtebilder aus Schwaben. (Halm.) S. 80.
Andrea Mantegna. (H. Schulze.) S. 502—503.
Armstrong, Geschichte der Kunst in Großbritannien u. Irland. (O. v. Schleinitz.) S. 166—167.
Balet, Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. (Eggert.) S. 124—125.
Bassermann-Jordan, Der Schmuck. (Robert Schmidt.) S. 168.
van Bastelaer, Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien. (Glück.) S. 354—355.
Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristl. Kunst. (Josten.) S. 78.
Becker, Rembrandt als Dichter. (Rupp.) S. 37.
Beiträge zur Bauwissenschaft. (Zeller.) S. 446—448.
„Berühmte Skulpturen". S. 90.
Binyon, Japanische Kunst. (William Cohn.) S. 398—400.
Bock, Matthias Grünewald. (H. A. Schmid.) S. 206—207.

Digitized by Google

Bode, Florentiner Bildhauer der Renaissance. (B.) S. 133.
v. Boehn, Toledo. (Aug. L. Mayer.) S. 295.
Bogeng, Taschenbuch des Bücherfreundes für 1909 mit Beilage: Jahrbuch für Bücherkunde und Liebhaberei. (W. K.) S. 42.
Borenius, The painters of Vicenza. (Suida.) S. 501—502.
Breasted, Geschichte Ägyptens. (B.) S. 89.
Bredius, Joh. Torrentius, schilder (1589—1644.) (K. Erasmus.) S. 441—442.
Brinckmann, Platz und Monument. (A. Grisebach.) S. 77—78
Bruck, Die Denkmalpflege im Königreiche Sachsen. (Roch.) S. 503—505.
Büchler, Das Römerbad Badenweiler. S. 90.
Burger, Die Villen des Andrea Palladio; ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur. (Haupt.) S. 127—129.
—, Erwiderung der Kritik. S. 170—172.
Zur „Erwiderung" von Fritz Burger. (Haupt.) S. 253—254.
Chavannes, Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale. (William Cohn.) S. 398—399.
Christiansen, Philosophie d. Kunst. (Worringer.) S. 293—295.
Christie, Traditional methods of Pattern designing. (H. W. S.) S. 359.
Coffey, Guide to the celtic antiquities of the christian period preserved in the National Museum, Dublin. (A. Haupt.) S. 246.
Cohn-Wiener, Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. (K. F.) S. 363.
von Cube, Die römische „Scena Frons" in den pompejanischen Wandbildern 4. Stiles. (Zeller.) S. 448.
Das Bürgerhaus in der Schweiz. (Bernoulli.) S. 400—401.
Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayer. Nationalmuseum. (Goldschmidt.) S. 164—165.
Det Danske Kunstindustrimuseums. S. 215.
Dirr, Augsburg. (Baum.) S. 164.
Dumont-Wilden, Le Portrait en France. (Tietze.) S. 209—210.
Ebhardt, Die Burgen Italiens. (Haupt.) S. 163—164.
Ellwood, Möbel und Raumkunst in England. (H. Popp.) S. 39.
Graf zu Erbach-Fürstenau, Die Manfredbibel. (Vitzthum.) S. 499—500.
Erwiderung. (Landsberger.) S. 359.
Escher, Barock und Klassizismus. (Wölfflin.) S. 498—499.
Fäh, Die Kunst des Mittelalters. (Josten.) S. 42.
Fiedler, Das Fachwerkhaus in Deutschland, Frankreich und England. (Zeller.) S. 446.
Fleischer, V., Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler. S. 42.
v. Frimmel, Zur Kunstphilosophie. (Freyer.) S. 169—170.
Gallatin, Modern art at Venice, and other notes. S. 215. S. 363. (H. W. S.)
Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. (Curt Glaser.) S. 35—36.
van den Gheyn, Le Bréviaire de Philippe le Bon. (Vitzthum.) S. 246—248.
Glaser, Hans Holbein d. Ä. (Baum.) S. 33—35.
Graefe, Jan van Hemessen und seine Identifikation mit d. Braunschweiger Monogrammisten. (M. J. Binder.) S. 391—392.
Hamann, Die Frührenaissance der italienischen Malerei. (Kühnel.) S. 125—127.
Handzeichnungen Alter Meister im Städelschen Kunstinstitut. (Gronau.) S. 81—82.
Hausenstein, Der Bauern-Bruegel. (Biermann.) S. 357—358.
Hartlaub, Matteo da Siena und seine Zeit. (Schubring.) S. 443—445.
Havell, Indian Sculpture and Painting. (William Cohn.) S. 398—399.
Heidrich, Die altdeutsche Malerei. „Die Kunst in Bildern." (Glaser.) S. 206.
Heidrich, Dürer und die Reformation. (Schubring.) S. 394—395.
Hildebrand, A., Gesammelte Aufsätze. (Worringer.) S. 212.
Hildebrandt, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—1791. (Uhde-Bernays.) S. 393—394.
Hinrichs, Walther Th., Carl Gotthard Langhans. (Hermann Schmitz.) S. 210—211.
Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. (Moes.) S. 348—354.
John Flaxmans Zeichnungen zu Sagen des klassischen Altertums. (V. Fleischer.) S. 211.
Joseph, Geschichte der Baukunst des XIX. Jahrhunderts. (Hermann Schmitz.) S. 165—166.
Kallab, Vasaristudien. (G. Gronau.) S. 26—30.
Kleinschmidt, Lehrbuch der christl. Kunstgeschichte. (Josten.) S. 395—396.
Klopfer, Christian Traugott Weinlig und die Anfänge des Klassizismus in Sachsen. (Zeller.) S. 447—448.
Königliche Akademie in Posen. S. 134.

Digitized by Google

Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. (Hermann Michel.) S. 251—252.
Krembs, Malerei und Weltweisheit. (Emil Utitz.) S. 30—31.
Kühnel, Algerien. (Sarre.) S. 85—86.
Kümmel, Kunstgewerbe von China, Korea und Japan. (William Cohn.) S. 398—400.
Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. (Glaser.) S. 122—123.
Kurth, Suzuki Harunobu. (C. Glaser.) S. 355—356.
Lambert und Stahl, Die Gartenarchitektur. (Grisebach.) S. 358.
Lauffer, Der volkstümliche Wohnbau im alten Frankfurt a. M. (P. F. S.) S. 404.
Leonardo da Vinci, Traktat v. d. Malerei. S. 42.
v. Lichtenberg, Haus, Dorf, Stadt. (A. Köster.) S. 31—32.
Limburger, Die Gebäude von Florenz, Architekten, Straßen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen. (Bombe.) S. 290—291.
Luther, Die Titeleinfassungen der Reformationszeit. (Geisberg.) S. 120—121.
Mackowsky, Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen. (Zeller.) S. 447.
Maison, Bildhauerei. (H. Schulze.) S. 293.
Marius-Ary Leblond, Peintres de Races. (B.) S. 133—134.
Mascha, Félicien Rops und sein Werk. (Biermann.) S. 448—450.
Meier-Graefe, Hans von Marees. (Schaeffer.) S. 503.
Meier-Graefe, Spanische Reise. (M. v. Boehn.) S. 169.
Meisterstücke der Bildhauerkunst. (K.) S. 176.
Meisterwerke der spanischen Baukunst. (K.) S. 176.
Meisterzeichnungen Deutscher Künstler. (B.) S. 133.
Mendelsohn, Henr., Fra Filippo Lippi. (Hadeln.) S. 291—292.
Molmenti, Tiepolo. (Bode.) S. 348.
Molsdorf, Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. (Sauerlandt.) S. 81.
Moschetti, Vittorio Lazzarini. (Brosch.) S. 445 bis 446.
Moszkowski, Die Kunst in tausend Jahren. (K.) S. 176.
Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. S. 404.
Nasse, Jacques Callot. (Suida.) S. 440—441.
Neue ostasiatische Kunstliteratur. (William Cohn.) S. 398—400.
de Nolhac, Nattier, Peintre de la Cour de Louis XV. (Hans Tietze.) S. 250—251.
Nüchter, Albr. Dürer, sein Leben und eine Auswahl seiner Werke. S. 89.
Oppé, Raphael. (Wölfflin.) S. 207—208.
Pelican, Kunstwanderungen und Naturbilder. S. 176.
Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart. (Lüer.) S. 129.
Peltzer, Über die Porträtmalerei. (Josten.) S. 258.
Pfretzschner, Die Grundrißentwicklung der römischen Thermen. (P. Herrmann.) S. 397—398.
Pinder, Deutsche Dome des Mittelalters. (Burkhard Meier.) S. 245—246.
Platzhoff-Lejeune, Die Reklame. (B.) S. 176.
Poggi, Il Duomo di Firenze. (Schottmüller.) S. 79.
Ranck, Geschichte der Gartenkunst. (Grisebach.) S. 38—39.
Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. (Schottmüller.) S. 79.
Rathgens, S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten. (Zeller.) S. 446—447.
Redslob, Das Kirchenportal. (Lüthgen.) S. 80—81.
Ricci, Corrado, Pierre della Francesca. S. 215.
Roth, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. (Sigerus.) S. 168—169.
Röttinger, Breu-Studien. (H. V.) S. 89.
Sack, Giambattista und Domenico Tiepolo. (Bode.) S. 348.
Sander Pierron, Henri Bonquet. (B.) S. 89.
Sarre, Seldschukische Kleinkunst. (Kühnel.) S. 356—357.
Schmarsow, Federigo Barocci. (Balzer.) S. 82—85.
Schmarsow, Federigo Baroccis Zeichnungen. (Balzer.) S. 82—85.
Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi. (Josten.) S. 211—212.
—, Studien über christliche Denkmäler. (Josten.) S. 211—212.
Schubring, Die sixtinische Kapelle. S. 42.
Schuchhardt, Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. (Deneke.) S. 248—250.
Schwarzstein, Eine Gebäudegruppe in Olympia.) (P. Herrmann.) S. 357.
Schweitzer, Die Skulpturensammlung des Städtischen Suermondt-Museums zu Aachen. (A. Brüning.) S. 32.
Seibold, Die Radierung. (P. F. Schmidt,) S. 89.
v. Seidlitz, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. (Gronau.) S. 436—440.

Digitized by Google

Stollreither, Ein deutscher Maler und Hofmann. (Biermann.) S. 292—293.

Stuhlfanth, Kirchliche Kunst. (Josten.) S. 293.

Tajima, Toyo Bijutsu Taikwan. (William Cohn). S. 398—400.

Taschenbuch der Bücherfreunde für 1910. (G. M.) S. 298. Siehe auch: Bogeng.

Thieme und Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. (H. W. Singer.) S. 401.

Thoma, Hans. Herausgegeben von Henry Thode. (Hermann Voss.) S. 37—38.

Trapesnikoff, Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrh. (Schaeffer.) S. 500—501.

Vogel, Bramante u. Raffael. (C. Gurlitt.) S. 498.

Waentig, Wirtschaft und Kunst. (Bernoulli.) S. 252—253.

Weese, Die Bildnisse Albrecht von Hallers. (Uhde-Bernays. S. 123—124.

Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom (Kurt Cassirer.) S. 208—209.

Weisbach, Impressionismus. (Freyer.) S. 442—443.

Wendel, Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. (Worringer.) S. 252.

Wesser, Der Holzbau mit Ausnahme des Fachwerkbaues. (Zeller.) S. 446.

Wibiral, Das Werk der Grazer Stecherfamilie Kauperz. (Springer.) S. 86.

Wie man vor Hohenküngsperg gezogen ist und wie es gewunnen wart. S. 42.

Winckelmann, Edle Einfalt und stille Größe. (B.) S. 89.

Wolf (Georg Jakob), Karl Stauffer-Bern. (Coulin.) S. 124.

Wolff, Friedr., Michael Pacher. S. 90.

Zottmann, Zur Kunst von Elias Greither dem Älteren, seinen Söhnen u. Mitarbeitern. (Bassermann-Jordan.) S. 165.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

III. JAHRGANG · HEFT 1 — JANUAR 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M. bei direkter Zusendung mit Portoberechnung

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 1

ABHANDLUNGEN

JOSEF STRZYGOWSKI, Der Eintritt Mesopotamiens in die Geschichte der Christlichen Kunst. Mit 5 Abbild. auf 2 Tafeln . . . . . S. 1

WILHELM R. VALENTINER, Die Ausstellung Holländischer Gemälde in New York. Mit 15 Abbildungen auf 6 Tafeln . . . . . S. 5

HANS KOEGLER, Die größeren Metallschnittillustrationen Hans Holbeins d. J. zu einem Hortulus Animae. S. 13

HERMANN VOSS, Wer ist der Meister des sogenannten Alessandro del Borro im Berlin. Kaiser Friedrich-Museum? Mit 5 Abbildungen auf 1 Tafel. S. 18

GUSTAV PAULI, Ein Bildnis von Lucas Cranach d. Ä. Mit 2 Abb. auf 1 Taf. S. 25

LITERATUR

Kallab, Vasaristudien. (Gronau.) . . . . . S. 26

Krembs, Malerei und Weltweisheit. (Emil Utitz.) . . . . . S. 30

Freiherr von Lichtenberg, Haus, Dorf, Stadt. (A. Köster.) . . . . . S. 31

Schweitzer, Die Skulpturensammlung des Städtischen Suermondt - Museums zu Aachen. (A. Brüning.) . . . . . S. 32

Glaser, Hans Holbein d. Ä. (Baum.) . . . S. 32

Geisberg, Die Anfänge des deutschen Kupferstichs und der Meister E. S. (Curt Glaser.) S. 35

Becker, Rembrandt als Dichter. (Rupp.) . S. 36

Thode, Thoma. (Herm. Voss.) . . . . . S. 37

Ranck, Gesch. der Gartenkunst. (Grisebach.) S. 38

Ellwood, Möbel- und Raumkunst in England. (H. Popp.) . . . . . S. 39

Rundschau . . . . . S. 40

Neue Bücher . . . . . S. 42

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

N
3
.M74
v.3

DER EINTRITT MESOPOTAMIENS IN DIE GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von JOSEF STRZYGOWSKI

Die Grenze unseres Wissens von der Ausbreitung der christlichen Kunst erweitert sich zusehends nach Osten. Man hat in Singanfu in China eine nestorianische Grabstele gefunden, und Grünwedel hat mit den Turfanfunden die Möglichkeit erschlossen, die einst berühmte Malkunst der Manichäer wiederzufinden. Ausgangspunkt für diese nach Zentralasien und dem fernen Osten gehenden Ströme war das christliche Persien, dessen Ausstrahlungs-Zentrum frühzeitig die Osrhoëne, im weiteren Sinne wohl Nordmesopotamien gebildet hat. Ich brauche nur den Namen Edessa und die Fürsten des Namens Abgar zu nennen, um allerhand literarisch-historische Gedankenreihen auszulösen. Die Kunsthistoriker haben sich diesen Fingerzeig nicht zunutze gemacht. Edessa ist bis heute unerforscht, obwohl Anton Baumstark und der Verfasser sich seit Jahr und Tag bemühen, eine Expedition dahin anzuregen.

Inzwischen öffnet sich jenseits des Euphrat, der auch Edessa umzieht, drüben am Tigris für die Wissenschaft ein Tor, durch das ein Einblick in die Bedeutung dieser ganzen Gegend für die Entwicklung der bildenden Kunst in christlicher Zeit möglich wird. An der Grenze zwischen dem mesopotamischen Tieflande und den armenischen Bergen liegt dort Dijarbekr, das alte Amida. Es wird von allen Reisenden wegen seiner hohen Lage auf einer Felsterrasse am Tigris, seiner ausgezeichnet erhaltenen schwarzen Mauern und zweier „Palastfassaden" gerühmt, die im Zentrum der Stadt an den Schmalseiten des Hofes der großen Moschee stehen. Ich erinnere mich noch der Zeit, in der diese Fassaden mir selbst als eines der bemerkenswertesten Rätsel der Kunstforschung erschienen, das sie ja heute noch für alle Welt sind. Eine Photographie der Ostfassade vom Legationsrate Freiherrn von Oppenheim war alles, was mir im Jahre 1904 zur Verfügung stand [1]).

Da tauchten 1907 Photographien auf, die der französische General de Beylié aufgenommen hatte. Sie bestimmten Max van Berchem und den Verfasser die Lösung des Rätsels zu versuchen [2]). Die Inschriften nennen für die Westfassade 1116/7 im Erdgeschoß, 1124/5 im offenen Obergeschoß (maksura) Ilaldi, 1160 seinen Sohn Mahmud für die „östliche suffa" d. h. die Ostfassade als Erbauer. Es ist nun von Interesse — was der Kunsthistoriker entgegen diesen bestimmten epigraphischen Aussagen feststellen muß — daß die beiden Fassaden keinesfalls islamische Originalschöpfungen sind, sondern zurückgehen auf ein Prachtstück altchristlicher Schmuckarchitektur. An der Westfassade (Abb. 1) ist in beiden Geschossen der islamischen Quaderwand ein verkröpftes Gebälk mit Weinrankenfries vorgeblendet, dazu symbolischen Tier- und Pflanzenmotiven an den Aufsätzen über den Kapitellen. Die Säulen des Obergeschosses erscheinen übersponnen mit orientalischem Netzwerk. Die Ostfassade dagegen ist der Westfassade nachgeahmt, nur die Säulen sind auch hier alten Bauten entnommen.

Der kirchliche Bau, dem die alten Teile der Westfassade einst angehörten, muß Riesendimensionen gehabt haben. Da sich für diese Voraussetzung noch an drei Orten des nördlichen Mesopotamiens Belege beibringen lassen, so ist die Möglichkeit dieser

(1) Mschatta. Jahrbuch d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen XXV (1904), S. 339f.

(2) v. Berchem-Strzygowski, Amida. Wird demnächst bei Carl Winter in Heidelberg erscheinen.

Digitized by Google

notgedrungenen Annahme gegeben. Der eine Riesenbau war die Marienkirche in Amida selbst. Davon ist nur noch der Chorbau erhalten; er ist groß genug um den Kulturbedürfnissen der Jakobiten von heute zu genügen. Der Rundbau davor hatte über 50 m Durchmesser. Wir besitzen die Beschreibung eines Venetianers um 1510, der ihn als ein in der Mitte offenes Baptisterium bezeichnet mit dem in prachtvoller Steinplastik ausgeführten sechseckigen Taufbrunnen in der Mitte und zweigeschossigen Hallen mit 300 Säulen ringsum. Der zweite Riesenbau ist das ovale Oktogon in Wiranschehr, halbwegs zwischen Dijarbekr und Edessa. Er hat 34,5 × 32 m Durchmesser und ist mit dem tiefen Chor 67,5 m lang. Der dritte Großbau ist die Zentralkirche in der Stadt des hl. Sergios, in Resapha am Euphrat. Sie ist ein Längsbau von 42,5 m Länge mit flachen Exedren in den Achsen, im Querschiff 36 m breit, alles Dimensionen, wie wir sie in den Großstädten am Mittelmeer erwarten würden, niemals im Hinterlande. Das ist eben eines der wichtigsten Resultate der Amida-Arbeit, daß wir, von Syrien nach Osten gehend, uns nicht vom Zentrum, Jerusalem oder Antiochien, in künstlerisch weniger bedeutungsvolle Gegenden begeben, vielmehr jenseits des Libanon und der Wüste im Norden in jenes Gebiet kommen, von dem aus, wie ich schon in meiner Mschatta-Arbeit vermutete, der große Strom der späthellenistisch-christlichen Architekturdekoration ausgeht. Die oben abgebildete Westfassade von Dijarbekr gibt dafür ein typisches Beispiel. Inzwischen ist noch ein weiterer Punkt der Architekturentwicklung klar geworden. Das nördliche Mesopotamien ist auch das Gebiet, von dem aus in die hellenisch-christliche Architektur Kleinasiens jene Keime dringen, die den neuen, romanischen Baustil des Mittelalters, die gewölbte Hallenkirche und Basilika im Gefolge haben.

In meinem Buche „Kleinasien, ein Neuland", habe ich die ältesten „romanischen" Bauten im zentralen Kleinasien nachgewiesen. Die Bedenken gegen meine Datierung der Typen und einzelner Bauten ins IV.—VI. Jahrhundert, die von einigen geäußert wurden, hat Sir William Ramsay selbst auf Grund eingehender Untersuchungen in Binbirkilisse zurückgezogen. Die große Frage diesen Bauten gegenüber war, woher kommt die Wölbung, das eigentlich „Romanische" in die kleinasiatische Kirchenarchitektur? Ich konnte 1904 annehmen, daß Mesopotamien der Ausgangspunkt sei, heute läßt sich das beweisen.

Im zentralen Kleinasien sind die Kirchen im Hauptschiff mit der Länge nach auf Pfeilermauern gelegten Tonnengewölben eingedeckt, in den Seitenschiffen auch mit Quer- oder steigenden Tonnen. Jedenfalls ist es die zylindrische Wölbungsart, nicht das römische, später auch im abendländischen Mittelalter zur Anwendung gelangte Kreuzgewölbe, das dort allgemein und allein herrschend ist. Nun ist es freilich eine umstrittene Frage, ob schon die Längssäle der assyrischen Paläste mit solchen Tonnengewölben eingedeckt waren, jedenfalls sind es die sassanidischen und frühislamischen Palastbauten. Es war daher zu erwarten, daß auch der frühpersische Kirchenbau in dieser Art verfuhr. Die tatsächliche Bestätigung gibt eine Kolonie altchristlicher Kirchenbauten, die Miss Gertrude Lowthian-Bell im Frühjahre 1909 auf der Reise von Mossul nach Dijarbekr aufgenommen hat. Sie werden einen eigenen Abschnitt meines Amidabandes bilden. Im Augenblick, wo dieser in den Druck geht, schreibt mir ein Mitglied der deutschen Assur-Expedition, Herr Ing. C. Preußer, daß auch er diese Gruppe aufgenommen habe. Ich stütze die nachfolgenden Ausführungen ausschließlich auf das Material, das mir Miss Bell geliefert hat.

Die neue Fundgrube altchristlicher Kirchenbaukunst liegt in dem Knie, das der Tigris zwischen Mossul und Dijarbekr bildet und wird nach Südwesten begrenzt von den beiden bekannten Orten Mardin und Nisibis. Auf den Karten findet man öfter

Digitized by Google

Fine Arts
Bennett
11-23-57
77026

auch noch das Zentrum dieses Djebel Tur-Abdin genannten Gebirgslandes, Midjad, eingetragen. Nördlich davon liegt Salah, an das sich nach Osten anreihen Arnas, Kefr Zeh und Khakh, alle mit Langhausbauten, Khakh außerdem mit einer wertvollen Kuppelkirche. Südöstlich von Midjad stößt man auf die Klöster Mar Augen, Mar Gabriel und Mar Juhanna. Man wird in meinem Buche alle Grundrisse und Photographien der Kirchen in den genannten Orten vereinigt finden. Hier möchte ich nur einen einzigen Bau vorführen, die Kirche Mar Jakub in Salah, die nach meinem Empfinden die mesopotamische Eigenart am stärksten hervortreten läßt.

Man betrachte Abb. 2. Jeder wird annehmen, man sehe hier das Langhaus einer Basilika in der Richtung von West nach Ost vor sich, begleitet von den niedrigen Seitenschiffen, von denen das eine vorn vor den Augen des Beschauers liegt. Aber in dieser Annahme macht schon irre, daß da vorn auffallend tiefe Bogen auf Pfeilern ruhen. Begleiten diese die Seitenwand der Kirche? Man vergleiche nun mit der beschriebenen Gesamtansicht den Grundriß Abb. 3. Die Bogen stehen da nicht vor der Seitenwand, sondern sie bilden die Westfassade. Das was wir für ein Längs-Seitenschiff ansahen, liegt tatsächlich quer und ist der Narthex; und das in Abb. 2 für ein Langhaus angesehene Giebeldach ist in Wirklichkeit das Querschiff, aus dem die ganze Kirche besteht. Die rückwärtigen Teile d. i. die halbrund ausladende Apsis mit dem vorgelagerten quadratischen Vorraum, dem so viel gesuchten Vorchor[1]) und den beiden entsprechenden Nebenräumen sind in Abb. 2 nicht sichtbar.

Und nun die Hauptsache: alle diese Räume sind mit Tonnengewölben überdeckt. Schwere Mauern, im Ausmaß schwankend zwischen 1—2,30 m Dicke und stellenweise durch Flachnischen erleichtert, tragen die mit Quadern beginnenden, in Ziegeln weitergeführten Gewölbe, die in einigen Kirchen des Tur Abdin-Gebietes feine, aus den Ziegeln selbst gebildete Ornamente aufweisen. Bemerkenswert ist dann noch eine am Äußern (Abb. 2) angewendete Schmuckart. Man sieht dort unter dem Dach eine schwere Hohlkehle um das ganze Gebäude herumlaufen und, wie es scheint, auch den Giebel umrahmen. Daß das tatsächlich der Fall ist, belegt Abb. 4, die Fassade einer anderen (längsgerichteten) Kirche der gleichen Gegend. Die Hohlkehle ist hier vollkommen als fortlaufendes Band verwendet, bricht anstandslos aus der Horizontalen in die Vertikale und Diagonale um und läuft sich auch, wenn es gerade paßt, tot. Man beachte ferner das ähnlich fortlaufende Band über den drei Schlitzfenstern. Diese Art Profilband ist aus der frühchristlichen Architektur Syriens und von Mschatta her wohlbekannt. Ich habe sie schon in letzterer Arbeit S. 251 auf die altassyrisch-babylonische Kunst zurückgeführt. Im Tur Abdin-Gebiete ist das Profilband so allgemein üblich, daß es in der Tat durchaus bodenständig erscheint.

Die Bauten dieser bisher völlig übersehenen Gegend am oberen Tigris sind zwar in den Jahrhunderten nach dem J. 1000 wiederholt restauriert worden, stammen aber nach Inschriften, Bauart und Dekoration zweifellos u. zw. nicht nur den Typen, sondern in einzelnen Fällen auch der Bauzeit nach aus frühchristlicher Zeit. Die Inschriften datieren aus den Jahren 1493, aus dem XIV., XIII., XII., XI., X. Jahrhundert, vom Jahre 934 ist eine Nische in Mar Azaziel in Kefr Zeh datiert. Aus dem VIII. Jahrhundert stammt der Säulenverschluß der Kyriakos-Kirche in Arnas. Da dessen Ornamente fast rein geometrisch sind — wie in den gleichzeitigen syrischen Handschriften — so müssen die hellenistischen Ornamente, die den typischen Formenschatz der Tur Abdin-Bauten ausmachen, um Jahrhunderte älter sein. Damit kommen wir auf die Zeit der Arkadius und Anastasius, die in diesen Klöstern von den Mönchen genannt werden und in die

(1) Vgl. Graf im Repertorium f. Kunstwissenschaft, XV.

Digitized by Google

Gründungszeit, als Eugenios, ein Schüler des hl. Antonius aus Ägypten kam und das erste Kloster anlegte. Miß Bell hatte den Eindruck, daß die Klöster und Kirchen in der Hauptsache den altchristlichen Typus dieser Frühzeit in einem unerwartet geschlossenen Bilde erhalten zeigten.

Diese gewölbten Kirchen im Norden Mesopotamiens dürften nicht nur indirekt über Kleinasien und Marseille die „romanische" Kunst des Abendlandes beeinflußt haben. Es liegt eine Tatsache vor, die möglich erscheinen läßt, daß sich von dem Nordende des Zweistromlandes und zwar im besonderen von den Städten Edessa im Euphratkreise und Nisibis im Tigrisgebiete aus schon in ganz früher Zeit direkte Fäden nach dem Süden Europas spinnen. Ich erinnere daran, daß Cassiodor, als er im Jahre 540 das Kloster Vivarium in Kalabrien gründete, auch Beziehungen zu der einzigen in seiner Zeit noch bestehenden Theologenschule, eben der von Nisibis, angeknüpft haben dürfte und Cassian, aus dem pontischen Skythien stammend, schon 415 zwei Klöster bei Marseille gründete, die Stammklöster für andere in Gallien und Spanien wurden.[1])

Man betrachte den nebenstehenden Grundriß (Abb. 5) der Kirche Santullano in Oviedo. Nach Haupt ist sie etwa 820 durch Alfonso II. erbaut.[2]) An ein dreischiffiges Pfeilerlanghaus stößt hier ein breites Querschiff, das in drei tiefe Chorräume ausläuft, die mit durchlaufend gerader Wand abschließen. Soweit hat der Bau nichts Auffallendes. Der Verzicht auf die halbrunde Ausladung der Apsis ist etwas gemein Altgermanisches. Er ist aber, wenn auch nicht an Mar Jakub in Salah vorkommend, im nördlichen Mesopotamien heimisch und zwar nur hier wie in den altgermanischen Bauten unter völligem Verzicht auf das Rund, das in Syrien wenigstens innen eingebaut ist. Davon in meinem Amida-Buche. Noch bemerkenswerter ist die Tatsache, daß der ganze Bau gewölbt ist und zwar mit Tonnengewölben. Läßt man das Langhaus weg und betrachtet nur das Querschiff mit dem dreiteiligen Chor, so hat dieses doch eine auffallende Ähnlichkeit mit Mar Jakub. Was dort im großen mit einer Gewölbespannung von 6,75 m ausgeführt war, kehrt hier mit 2,25 m Spannung wieder. Ich kann solchen Erscheinungen gegenüber nur wiederholen, was ich Durms einseitiger Auffassung, die Goten hätten nichts vom Osten mitgebracht und wären ganz auf die Nahahmung der vorhandenen römischen Bauten beschränkt gewesen, entgegenhielt[3]): Der Fall liegt vielmehr umgekehrt, Rom konnte den Goten nichts Lebendiges liefern, die Goten bzw. ihr armenisches, syrisches oder griechisches Gefolge an Künstlern brachten die neuen gärenden Baugedanken des Ostens (gleichzeitig etwa wie die Klöster) nach Südeuropa. Die Südgermanen mußten nicht, wie Durm und Genossen behaupten, „um Muster für eigene Schöpfungen zu erhalten, an die Erzeugnisse einer absterbenden Kunst anknüpfen"; nicht Rom und Italien konnte ihnen etwas bieten, sondern sie, die Goten, waren es, die vom Osten kommend, als Träger neuer Keime in der Baukunst auftraten.

Auch bestätigt die nachgewiesene Analogie, was ich gegen Haupts Glauben vom spezifisch germanischen Ursprung der nordischen Kunst nach der Völkerwanderung einzuwenden hatte[4]), er hätte sich doch, bevor er sein Buch schrieb, erst einmal im Orient umsehen müssen.

(1) Neue Jahrbücher f. d. klass. Altertum XV, 29.
(2) Die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen, S. 200.
(3) Zeitschrift f. Gesch. d. Architektur I (1908) S. 249.
(4) Zentralblatt f. Kunstwiss. 1909, S. 1144.

Digitized by Google

DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Von WILHELM R. VALENTINER

Mit fünfzehn Abbildungen auf sechs Tafeln

Mit der Leihausstellung holländischer Bilder aus der Zeit Rembrandts tritt Amerika zum erstenmal mit den europäischen Ländern, die ältere Kunst ausstellen, in Wettbewerb, mit Erfolg, wie man wohl sagen kann. Denn auch in England, Frankreich oder Deutschland hat man nur selten eine geliehene Sammlung von nahezu 150 Meisterwerken aus einer kurzen Periode von etwa 40 Jahren (1630—70) beisammen gesehen. Wenn die Wahl gerade auf die niederländischen Meister fiel, so war daran ein äußerer Anlaß, die Hudson-Fultonfeier schuld. Nach den umfangreichen Erwerbungen der amerikanischen Sammler während der letzten zwei Jahrzehnte hätte ebensowohl mit gleichem Glück die englische oder französische Kunst des achtzehnten oder neunzehnten, oder sogar die ältere italienische oder spanische ausgestellt werden können.

Obgleich sich die Privatsammlungen Amerikas auf Entfernungen von mehreren Tagereisen von einander verteilen, ist es doch nicht allzuschwer, den Bestand einigermaßen zu übersehen, da die Zahl der Sammler noch beschränkt ist und kleinere Galerien, wie sie so häufig in Mitteleuropa vorkommen, selten sind. Nur zwei der größeren Privatsammlungen, die holländische Bilder haben, beteiligten sich nicht an der Ausstellung, die von Mrs. Gardner in Boston und die von Mrs. Yerkes in New York, die letztere ihrer Auflösung nahe. Beide Sammlungen enthalten etwa je ein Dutzend holländische Gemälde ersten Ranges. Dazu kommen wenige kleinere Sammlungen, die nicht vertreten sind, wie die Mr. Taft's, des Bruders des Präsidenten, in Cincinnati, Sir George Drummonds in Montreal, Mr. Senff's in New York, und die des Museums in Boston, diese mit je einem halben Dutzend bedeutender Gemälde [1]). Rechnen wir hinzu, daß einige der größeren Sammlungen kaum die Hälfte ihres Besitzes geliehen haben (Mr. Johnson's 13 Bilder machen nur einen kleinen Teil seiner umfangreichen Galerie aus), so kann man sagen, daß in Amerika etwa 350 Meisterwerke holländischer Kunst des XVII. Jahrhunderts vorhanden sind, darunter gegen 70 Bilder von Rembrandt, 40 von Frans Hals, je 20 von Cuyp, Hobbema und Jacob van Ruisdael und 7 von Vermeer. Nicht ganz die Hälfte sind ausgestellt. Unter den 38 Sammlungen, die Bilder geliehen haben, steht die von Mr. J. Pierpont Morgan, mit 16 Gemälden, voran. Dann folgen Widener und Johnson mit je 13, Mr. Frick, Mr. Borden und Mrs. Huntington mit je 8, und Mr. Altman mit 6 Gemälden. Vertreten sind die Städte: Chicago, Montreal, Newport, New York, Philadelphia, Toledo und Washington; New York mit 102 Bildern, die übrigen zusammen mit 47.

Es war anfangs die Absicht, nur Werke von Rembrandt und Frans Hals auszustellen. Da sich aber zeigte, daß vorwiegend eine Porträtausstellung zustande ge-

(1) Mr. Taft besitzt vier Bilder des Frans Hals, besonders hervorragend die Porträts eines Ehepaares aus den vierziger Jahren, einen bis zu den Knien gesehenen Herrn, angeblich Michiel de Wael, entstanden um die Mitte der Dreißiger, und einen flötespielenden Knaben, ferner das männliche Bildnis Rembrandts aus der Pourtalès-Sammlung von 1633, einen sehr guten Hobbema, Adriaen Ostade u. a. Sir G. Drummond hat den ausgezeichneten Pieter de Hooch von der Milderayversteigerung (Hofstede de Groot Nr. 10) und das Bildnis des Joseph Coymans von Frans Hals (Moes Nr. 28). Mr. Senff's kleine aber ausgezeichnete Sammlung enthält zwei bei Moes nicht genannte Bildnisse eines Ehepaares und eines der Exemplare des Selbstbildnisses Moes 38 von Frans Hals, einen Thomas de Keyser, ein Winterbild Aart van der Neer's u. a.

Digitized by Google

kommen wäre — von den 70 Bildern Rembrandts in Amerika sind 65 Bildnisse — wurde versucht, einen möglichst vollständigen Überblick über die Leistungen der großen Holländer zu geben. Dies ist gerade für ein Land wie Amerika, in dem keine öffentliche Galerie eine allseitige Vorstellung von der niederländischen Kunst gibt, besonders am Platze. Wenn die Landschaften und Bildnisse etwas im Übergewicht sind, so prägt sich darin der Geschmack der amerikanischen Sammler aus.

Die Periode des Frans Hals ist durch 20 Werke des Meisters, einige Beispiele aus seiner Schule und durch wenige vortreffliche Landschaften des Salomon Ruysdael und Jan van Goyen vertreten. Außerhalb Haarlems dürfte man kaum ein besseres Bild von der Kunst des Frans Hals bekommen als hier [1]). Freilich die Farbenpracht wie man sie von den frühen Haarlemer Gruppenbildnissen her kennt, tritt gegenüber den schlichten Tönen der Bildnisse der dreißiger und vierziger Jahre zurück. Nur ein einziges Werk, die ausgelassene Gesellschaft aus dem Besitz Mr. Altman's zeigt die freudige Buntheit der ersten Periode. Für die frühe Entstehung spricht abgesehen vom Kostüm des Mädchens die Ungleichheit der Technik, einzelne Teile sind mit wilder Genialität ausgeführt, andere mit übertriebener Sorgfalt und ungeschickter Zeichnung. Die Zweifel an der Echtheit, die kürzlich geäußert wurden, lassen sich jedoch trotz der Schwächen, meines Erachtens, vor dem Original nicht aufrecht erhalten [2]). (Abgebildet im Cicerone, 1. Jahrgang, Heft 2.) Wenig später, um 1625, sind zwei kleinere Genrebilder entstanden, der Raucher im Besitz des Metropolitan Museums, ein Bild, das früher der Schule des Frans Hals zugeschrieben war und mit Recht von Dr. Hofstede de Groot dem Meister zurückgegeben wurde, und die singenden Knaben, die Mr. Ch. St. Smith geliehen hat [3]). Dagegen ist Mr. Libbys geniale Skizze mit dem Flötenspieler (Abb. 1) eines der seltenen Kinderbilder, das nach der breiten Technik und dem warm braunen Ton beträchtlich später, um 1640, gemalt sein muß. Zeitlich liegen dazwischen zwei durch Stiche Suyderhoefs bekannte Bildnisse in kleinem Format, das Bildnis des Samuel Ampring und das lange verschollene des Caspar Sibelius (Abb. 2), denen sich das des Wilhelm van Heythuysen anschließt. Von imposanter Wirkung aber ist vor allem die stattliche Reihe von Werken aus der Zeit von 1635—1650, voran das prachtvolle Bildnis einer alten Dame mit landschaftlichem Hintergrund im Besitz des Museums (Abb. 3) und Mr. Frick's Bildnis eines Künstlers [4]), die beide noch in der Mischung von grauen und farbigen Tönen an die frühe Periode erinnern. Weiter unter den Meisterwerken vom Anfang der vierziger Jahre die Dame mit der Rose aus dem Besitz Mr. Widener's, eine Erscheinung voll liebenswürdiger kecker Frische, das Ehepaar aus Mr. Morgan's Sammlung und die drei Bildnisse Mrs. Huntington's [5]) denen eine festere Technik, ein klarer Umriß und ein auch

(1) Zu allen den hervorragenden Einzelbildnissen kam kürzlich noch das schönste Familienbildnis des Künstlers aus dem Besitz des Col. Warde nach Amerika, ein Werk, das dem der Londoner Nationalgalerie bei weitem überlegen ist.

(2) Die Nummern 225 und 226 bei Moes sind identisch. Mr. Smith besitzt nur ein Bild des Meisters.

(3) Nur noch zwei andere Gemälde des Frans Hals in Amerika haben einen ähnlich farbigen Charakter, beide im Besitz Mr. Altmans und nicht auf der Ausstellung: „der Junker Ramp und seine Liebste" und „Die Nagelprobe", ein Bursche in buntem Kostüm, der lachend sein Weinglas umstülpt. Beide Bilder sind um 1625 entstanden.

(4) Bei Moes mit Unrecht als Selbstbild bezeichnet.

(5) Die Vornamen, die Moes (S. 59) den verschiedenen Coymans gegeben hat, sind kaum richtig. Die beiden Bildnisse aus der Rudolphe Kann Sammlung, jetzt bei Mrs. Huntington, bezeichnet er im Text (S. 59) als Joseph Coymans und seine Frau. Die Bilder sind aber nicht Gegenstücke und der stolze junge Herr, der nach der Aufschrift 26 Jahre alt ist, wird wohl kaum eine 51jährige Dame zur Frau

Digitized by Google

im tiefen Schwarz durchsichtiger warmer Ton gemeinsam ist. Das Bildnis jener sogenannten vrouw Bodolphe aus dem Besitz Mr. Morgans gehört zu der Gruppe alter Frauen, die ein einziges Denkmal des tüchtigen, behaglich schlauen Charakters der holländischen Hausfrau in der Schilderung des Frans Hals ist, zusammen mit den Porträts im Rijksmuseum, im Besitz James Simon's in Berlin, in Boston, in der Sammlung Yerkes in New York, unter denen das Mr. Morgan's vielleicht das vollkommenste ist. — Mit dem flach und trüb gemalten männlichen Bildnis, das Mr. Schwab geliehen hat, nähern wir uns der späteren Zeit (1648) die auf das glänzendste durch das Porträt eines Herrn im Besitz des Museums vertreten ist, ein Werk, das in der vereinfachten, monumental wirkenden Sprache fast unbegreiflich ist (Abb. 4).

Einige Bilder von Nachfolgern des Frans Hals erläutern die Weiterentwicklung des Genres und Bildnisses; so ein tüchtiges, wenn auch nicht außergewöhnliches Porträt des Jan Verspronck, ein farbenprächtiges Genrebild der Judith Leyster (geliehen von Mr. Johnson) und die beiden Kinderszenen des Dirk Hals (aus der Sammlung Mr. Morgan's), die sich in der Sammlung des Königs von Belgien unter dem Namen des Frans Hals befanden. Sie stehen ihm oder doch dessen Söhnen in der Tat auch so nahe, daß man kaum auf Dirk Hals als den Autor käme, wäre nicht das eine Bild bezeichnet.

Die Landschaft der Periode ist durch einige umfangreiche Werke van Goyen's, zwei Ansichten von Rhenen, beinahe von derselben Stelle aus aufgenommen, und einen Blick auf die Maas bei Dordrecht vergegenwärtigt. Die drei Bilder geben die Entwicklung von dem graugrünen Ton der dreißiger, zu dem warmbraunen der vierziger und dem silbrigen der fünfziger Jahre wieder. Ebenso ist Salomon Ruisdael in zwei verschiedenen Phasen seiner Kunst vertreten; die zwei warmbraunen großen Landschaften mit hoher Baumgruppe auf der einen Seite sind 1640 nnd 1648 datiert, zwei Winterbilder — darunter das Mr. Widener's auf der Höhe seiner besten Werke, verwandt dem Gemälde der Sammlung Huldschinsky in Berlin — gehören dem folgenden Jahrzehnt an.

Rembrandt und seine Zeitgenossen stellten das größte Kontingent, gemäß ihrer Bedeutung; ist doch in der Zeit von 1640—1645 das Beste der holländischen Malerei entstanden. Rembrandt selbst repräsentiert sich mit 38 Werken, unter denen zwei Werke bisher nicht veröffentlicht sind; ein kleines Selbstbild um 1628 aus der Sammlung des Königs von Belgien im Besitz Mr. Morgan's[1]) und das Bildnis eines Herrn, das die Historical Society geliehen hat (Abb. 5).[2]) Beide Werke erweitern wie die meisten der neuerdings aufgetauchten Gemälde das Bild des Künstlers nicht wesentlich, das Selbstbildnis ist in der Art der Studien in Gotha und bei der Gräfin Delaborde in Paris, das Herrenporträt ist eines der 1632 oder 1633 entstandenen Bilder, in denen der Künstler im Interesse einer klaren objektiven Schilderung seine Persönlichkeit nur bescheiden zum Ausdruck bringt. Unter den verwandten Werken dieser Art auf der Ausstellung ist das früher Dr. Tulp benannte Bildnis aus dem Besitz Mr. Ellsworth's vor allen eindrucksvoll, intensiv im Ausdruck, schlicht und straff in der Silhouette und unvergleichlich sorgfältig in der Modellierung. Die auf den Bildnissen Mrs. Yessup's dargestellten Personen (Abb. 6 u. 7) kommen auf zwei Gemälden der Münchner Pina-

gehabt haben. Im Anhang korrigiert sich Moes und bezeichnet den Herrn als Balthasar Coymans, échevin de Haarlem. Sollte aber der junge Mann „Échevin" gewesen sein? Wenn dann Moes die Dame zur Frau des Herrn auf dem Bild bei Drummond macht, so ginge das vielleicht dem Alter nach, aber Gegenstücke sind die Bilder jedenfalls auch nicht.

(1) Das Gemälde ist inzwischen in der Gazette des Beaux Arts publiziert, doch mit 1635 zu spät angesetzt

(2) Dr. Hofstede de Groot hat es zuerst als unzweifelhaftes Werk Rembrandts in Anspruch gesprochen.

Digitized by Google

kothek, die frageweise dem Ferdinand Bol zugeschrieben werden, noch einmal vor (Abb. 8). Bei dem schlechten Zustand der Münchner Bilder ist es schwer, ein sicheres Urteil zu fällen; jedenfalls ist die Zuweisung an Jan Victors, die kürzlich ausgesprochen wurde, ebenso unrichtig, wie die an Bol. Kaum ein anderer Holländer außer Rembrandt war in dieser Zeit, Anfang der dreißiger Jahre fähig, Bildnisse von solcher Lebendigkeit des Ausdruckes in leichtflüssiger gewandter Technik zu malen. Besonders charakteristisch für Rembrandt ist der etwas forcierte Ausdruck der Augen und die flüchtig, doch sicher gemalten Hände, nicht weniger das Beiwerk, die nur angedeuteten Spitzen der Frau, die jeder andere Künstler dieser Zeit mit peinlichster Sorgfalt ausgeführt hätte,[1]) und das silberne Becken auf dem Tisch. Es wäre übrigens auch schwer anzunehmen, daß die Porträts in Dreiviertelfigur nach den Brustbildern auf der Ausstellung von einem anderen Künstler angefertigt seien. Andererseits sind die Bilder im Besitz der Mrs. Yessup so sehr in Rembrandts Technik gemalt, daß es schwer fällt, sie ihm zu nehmen, obgleich man bei einem sorgfältigen Vergleich zugeben wird, daß namentlich der Herr in der etwas brutalen Ausführung an die frühen Werke Govert Flinck's denken läßt. Übrigens ist es ja auch nicht ausgeschlossen, daß Rembrandt selbst die Bilder wiederholt habe. Der Künstler hielt sich beim Kopieren der größeren Bilder bei dem Herren sehr genau an das Vorbild, wie der Umriß des Hutes und des Kragens zeigt. Die Dame scheint ihm noch einmal gesessen zu haben oder er hat ihr doch einen freundlicheren Ausdruck und eine etwas veränderte Kopfhaltung gegeben. — Da unter den Werken Rembrandt's auf der Ausstellung die Bildnisse überwiegen, war es erfreulich, daß Mr. Johnson das Meisterwerk der Findung Mosis lieh, das zusammen mit der leuchtenden Studie mit dem geschlachteten Ochsen von 1637 die Lücke zwischen den Frühwerken und den Gemälden der vierziger Jahre schließt. Die Zeit der höchst vollendeten technischen Durchführung um 1640 ist vortrefflich durch die Bildnisse des Vergolders Herman Doomer und einer alten Dame aus dem Besitz Mrs. Havemeyer's und durch das Selbstbildnis, das Mr. Terrel geliehen hat, veranschaulicht. Der „gilder" ist eines der ersten bedeutenden Werke älterer Kunst, das Ende der achtziger Jahre nach Amerika kam, und hier im Ansehen des Publikums etwa den Ruf wie die Anatomie in Holland hat. — Man muß sich vor Werken wie diesem immer wieder wundern, wie wenig dem Künstler Ruhm schadete. Zu keiner Zeit arbeitete Rembrandt mit mehr Sorgfalt als damals, als er auf der Höhe seines Ansehens stand. — Von dem warmen Goldton dieser Werke hebt sich das 1645 datierte Gemälde aus Chicago „das Mädchen, das über der Halbtür lehnt", durch den kühlen graubraunen Ton ab, aus dem nur das Rot einer Korallenkette hervorleuchtet. Es ist ein Meisterwerk klugen, versteckten Ausdruckes und zarter Modellierung der Halbschatten, dessen Wirkung nur etwas durch die wenig gute Erhaltung beeinträchtigt wird. In diesem Zusammenhang möchte ich auf einen Studienkopf in Marseille hinweisen, der wie das etwas frühere Bildnis aus Chicago zu der Gruppe von Gemälden gehört, die ich für Studien nach Hendrickje halte. Technik und Farbe dieser rasch hingemalten Beleuchtungsskizze weisen meines Erachtens alle charakteristischen Merkmale Rembrandt's auf. Der Annahme Dr. Hofstede de Groots, nach der es sich um eine gleichzeitige Schülerkopie handle, vermag ich mich nicht anzuschließen.

Eine unvergleichliche Reihe von Bildnissen Rembrandt's, wie man sie nicht mehr so leicht beisammen sehen wird, bilden die Hauptstützen des Mittelsaales, Werke be-

(1) Zum Vergleich eignet sich besonders das in der Haltung ganz verwandte Bildnis einer jungen Frau in Nantes (Bode 563, Klass. d. Kunst, S. 205).

Digitized by Google

deutenden Umfanges meist aus der späteren Zeit des Meisters. Da sind vor allem zwei Selbstbildnisse Rembrandt's, das eine im Besitz Mr. Widener's von 1650, von feiner ungewöhnlicher Farbenwirkung in der Zusammenstellung von violett und goldgelb im Kostüm und dem schillernden gelb und rot der Netzhaube, das andere aus der Sammlung Frick vom Jahre 1658 von königlicher Haltung und mächtiger Formensprache, vielleicht das eindrucksvollste Bild der Ausstellung. Weiter zwei Werke von hohem poetischen Reiz, die sogenannte Sibylle, die Mr. Davis geliehen hat und das Idealbildnis eines Dichters aus der Sammlung Mrs. Huntington's (Abb. 9), beide in der mystischen Beleuchtung und im Geiste der etwa gleichzeitigen Radierung des Faust verwandt. Die Ecken des Saales nehmen das Malerbildnis Mr. Frick's (um 1647), der Fahnenträger Mrs. Gould's (um 1654), das Bildnis eines Herrn in rotem Wams von Mr. Ross aus Montreal (um 1660) und der vornehme Slave Mr. van der Bilt's (1632) ein, das einzige Werk früherer Zeit in dem Raume, das durch seine pathetische Pose einen lebhaften Kontrast zu der schlichten Haltung der Spätwerke bildet. In der Mitte des Saales hängen die drei erst kürzlich nach Amerika gelangten Rembrandt's Mr. Altman's, die aus der Sammlung Maurice Kann stammen, beisammen, gleichfalls Werke der späten Zeit, Zeugnisse der hohen Leistungsfähigkeit Rembrandt's noch im letzten Lebensjahr. Denn, wenn die Annahme Recht hat, daß in den Bildnissen des Ehepaares Titus und seine Frau Magdalena van Loo dargestellt sind, so müssen sie im Jahre 1668 gemalt sein (Titus vermählte sich im Februar). Die beiden Bildnisse im Besitz des Museums wurden bisher beide in die gleiche Zeit um 1665 angesetzt, das unbezeichnete weicht jedoch in Auffassung und Ton sehr von den letzten Werken ab und ähnelt viel mehr den Gemälden um 1654, wie dem Fahnenträger, in dem man sogar — jedoch kaum mit Recht — dieselbe Persönlichkeit hat erkennen wollen.

Unter den wenigen Schulbildern Rembrandt's ist das beste die große Landschaft Philip Koninck's, der sich hier als rechter Vorläufer Constable's zeigt. Maes ist vertreten durch ein frühes Werk, eine alte Frau mit der Bibel, und ein spätes, ein so ausgezeichnetes Bildnis im Stil der französischen Mode, daß man an Hanneman — jedoch kaum mit Recht — gedacht hat, und Bol kommt in dem Porträt Mr. Davis Rembrandts Werken aus dem Anfang der vierziger Jahre besonders nahe.

Es war nicht leicht, eine gute Auswahl von Genrebildern zusammenzubringen, da die amerikanischen Sammler den Bildnissen und Landschaften durchaus den Vorzug geben. Nur Mr. Johnson, dessen Sammlung allen Seiten der Kunst gerecht wird, war es zu danken, wenn die Lücken geschlossen werden konnten. Terborch's bestes Werk ist ein relativ großes, 1658 datiertes Soldatenstück aus seiner Galerie, ein Werk voll feiner grauer Töne; die beiden Bildnisse in ganzer Figur und das Genrebild Mr. Borden's zeigen den Künstler von bekannter Seite. Von dem selteneren Metsu ist das anerkannte Meisterwerk, der Besuch bei der Wöchnerin, aus dem Besitz Mr. Morgan's, und das gleichfalls meisterhaft ausgeführte, etwas unruhige „Concert" des Metropolitan Museums ausgestellt. Vier von den sechs Werken Pieter de Hooch's sind aus seiner besten Zeit, um 1658—1660, das schönste unzweifelhaft das Mrs. Havemeyers, ein Werk voller Tiefe und Leuchtkraft der Farben. Nahezu auf gleicher Höhe stehen die erst kürzlich von Mr. Morgan erworbene und im Ausstellungskatalog nicht aufgeführte Hofszene (Hofstede de Groot 287, Abb. 10) und das Schlafzimmer aus dem Besitz Mr. Widener's, eine eigenhändige Wiederholung des Karlsruher Bildes. Daß der Künstler auch in seiner späten Manier noch gelegentlich Gutes leistete, beweist „die Gesellschaft auf der Terasse", die Mr. Borden geliehen hat[1]). Für mehrere

(1) Das Todesdatum des Künstlers, das gewöhnlich um 1677 oder „bald nach 1677" angegeben wird,

Digitized by Google

der kleineren Meister hat Mr. Widener's Sammlung das wertvollste Material geliefert, so für die beiden Ostade, die in Amerika nur spärlich vertreten sind, und für Jan Steen. Dieser Meister, der mit fünf Bildern darunter die zwei umfangreichen und farbenprächtigen aus den beiden Hope Sammlungen, erscheint, kommt in großen Ausstellungsräumen nicht so zur Wirkung wie im Privathaus, wo man gezwungen ist, nahe an die Bilder heranzutreten. Man bekommt den Eindruck, als ob Jan Steen besonders dicht an seiner Staffelei gesessen sei, so zerflattert wirken namentlich seine größeren Kompositionen, oder könnte denken, er sei kurzsichtig gewesen, so häufig wiederholen sich bei ihm die perspektivischen Fehler seiner Räumlichkeiten.

Von den Tiermalern, Paul Potter und Adriaen van de Velde, und den Malern von Landschaften im Miniaturstile, Jan van de Heyde und Aart van der Neer sind je ein oder zwei ausgezeichnete Werke kleineren Formates ausgestellt, darunter eines der Meisterwerke Potters: die Farm aus der Sammlung Adriaen Hope, jetzt bei Mrs. Elkins.

Aufs schönste entfaltet sich die Landschaftskunst Hobbema's und Ruisdaels. Hobbema ist mit acht Landschaften, darunter sechs von unübertrefflicher Wirkung, besser vertreten als in irgend einer öffentlichen Galerie. Bei dem faszinierenden Eindruck solcher Meisterwerke kann man es den Sammlern nicht verdenken, wenn sie den Künstler über Ruisdael stellen, der freilich in der Kunstgeschichte bei seiner größeren Vielseitigkeit und Innerlichkeit doch immer eine wichtigere Stellung einnehmen wird. Unter den Landschaften Hobbemas sind die Holford- und Trerorbilder Mr. Morgan's, das prachtvolle Waldgemälde Mr. Gould's und vor allen die Dorfstraße Mrs. Elkins' die reizvollsten. Der Reichtum an Bildern des Künstlers gibt gute Gelegenheit, seine Kompositionsweise zu studieren. Man hat öfters bemerkt, daß einzelne Gemälde Hobbemas nahezu übereinstimmen, und erklärte die Verschiebungen und Veränderungen der Einzelheiten aus der veränderten Stellung, die der Künstler dem Landschaftsbild gegenüber einnahm. So scheinen die Bilder Mr. Frick's und Mrs. Elkins' denselben Waldweg mit den zu beiden Seiten liegenden Häusergruppen wiederzugeben.[1]) Bei näherem Zusehen findet sich indes, daß es sich schwerlich um ein genaues Abbild der Natur handeln kann: die einzelnen Hütten sind verschieden zu einander gestellt und unterscheiden sich im Bau, auch die Wege laufen in andersartigen Kurven, nur die allgemeine Anordnung stimmt überein. Deutlicher noch spricht der Vergleich des Bildes Mr. Gould's (Abb. 11) mit einem Gemälde in London.[2]) Hier deckt sich beinahe vollkommen die linke Hälfte der Gemälde mit dem hohen niederdeutschen Bauernhaus, während der übrige Teil eine ganz abweichende Landschaft zeigt. Der Künstler fügte also seine Bilder aus Einzelstudien zusammen und benutzte gelegentlich für verschiedene Gemälde dieselben Studien. Die allgemeine Anlage, die hohe Baumgruppe auf der einen Seite, die niedere, weiter zurückliegende auf der anderen, wiederholt sich in Hobbemas Bildern auch zu häufig, als daß man nicht eine künstlerische Stilisierung der Natureindrücke annehmen müsste. In der Wahrung höchster Realität bei aller selbständigen Kombination verschiedener Ansichten offenbart sich dann das Meisterkönnen. Hobbema machte seine Studien offenbar in Geldern, wo man in der Umgebung von Arnheim und Velp noch heute Wassermühlen und Waldwege findet, die er gemalt haben könnte. Aus Erinnerungen und Skizzen entstanden dann in Haarlem, dem Wohnsitz des Künstlers, der schon damals keine waldige Umgebung bot, die großen Kompositionen.

muß zurückgerückt werden, seitdem kürzlich ein ungewöhnlich großes Bildnisstück, ein Ehepaar in einer Landschaft, mit dem Datum 1684 im Kunsthandel zum Vorschein kam.

(1) Ganz verwandt auch das Gemälde in Cambridge.

(2) Ähnlich wiederholt der Künstler die Holfordlandschaft Mr. Morgan's in dem Bild der Wallace Sammlung.

Digitized by Google

Während Hobbema in den ausgestellten Werken durch die Frische, mit der er verwandte Motive immer wieder neu gestaltet, wirkt, enthüllt sich Ruisdael in einer Reihe von zwölf Gemälden in dem unerschöpflichen Reichtum seiner Motive und dem gehaltenen Ernst seines Vortrages. Drei Werke großen Umfanges gehören zu dem besten, das er geschaffen, die Kornfelder, die Mr. Altman kürzlich aus der Sammlung Maurice Kann erwarb, ein Fernblick mit Sonnenlichtern und einem herrlichen, von großen ziehenden Wolken bedecktem Himmel (Abb. 12), dann das romantische Waldbild des Metropolitan-Museums und die düstere bewegte See aus dem Besitz Mr. Ross' in Montreal. Das Winterbild Mr. Johnson's ist vielleicht das schönste Werk des Künstlers in dieser Art und der Blick von den Dünen auf Haarlem aus Mr. Slater's Besitz steht den verwandten Werken in Amsterdam, Berlin und anderen Orten nicht nach. Dazu kommen einige schlichte Studien der früheren Zeit, wie die Hütte unter Bäumen (aus Mr. Morgan's Besitz) und der Steg (aus Mr. Simpson's Sammlung), und einige noch immerhin eindrucksvolle Werke mit Wasserfällen aus der letzten Periode des Künstlers.

Cuyp kommt bei annähernd gleicher Anzahl von Bildern nicht ganz so gut zur Wirkung wie Ruisdael und Hobbema. Die beiden großen Gemälde, die Dudleylandschaft Mr. Morgan's und die Maas bei Dordrecht, ein Frühwerk, das Mr. Frick geliehen hat, sind bei Schönheiten im einzelnen nicht ganz auf der Höhe der besten Werke in England. Die übrigen Bilder sind geeignet, die Vielseitigkeit des Künstlers darzulegen. Da sind zwei kleinere Weidebilder mit Kühen in der breiten, pastosen Manier, die van Stry im XVIII. Jahrhundert so gut nachahmte, daß man neuerdings versucht war, Bilder Cuyps in diesem Stile diesem Nachfolger zuzuschreiben, eine reizende Berglandschaft im italienischen Charakter (Abb. 13), ein ausgezeichnetes Hühnerstück und ein Stilleben mit Pfirsichen, das in der Einfachheit der Komposition und der Einfarbigkeit fast unholländisch ist, schließlich eine kleinere Wiederholung des Muschelessers in Rotterdam, die zu gut ist, um als Kopie gelten zu können.

Ich übergehe die kleine Auswahl von Bildern der Seemaler Simon de Vlieger, Willem van de Velde und Jan van Capelle und die beiden hervorragenden Stilleben von Willem Kalf und Abraham van Beyeren und berichte zum Schluß kurz über Vermeer.

Sechs Werke dieses Künstlers beisammen zu sehen, ist in der Tat ein seltner Genuß. Man wird sich der Größe Vermeers bewußt, wenn man sieht, mit welchem Raffinement in Farben- und Lichtwiedergabe er dasselbe Motiv einer einzelnen weiblichen Figur im Innenraum bei nebensächlicher Beschäftigung mit fast denselben Kompositionsmitteln immer überraschend neu gestaltet. Bis auf ein Bild, das Mrs. Gardner's, waren alle in Amerika vorhandenen Gemälde des Künstlers vereingt. Zwei davon sind dem europäischen Publikum bisher unbekannt, die Briefschreiberin aus dem Besitz Mr. Morgan's (Abb. 14), die vor der Ausstellung wohl nur Dr. Bode und Dr. Hofstede de Groot zu Gesicht bekamen, und die Lautenspielerin, die schon vor längerer Zeit aus England in die Sammlung Mrs. Huntington's kam und hier bisher verborgen blieb. Beide gehören zu den besten der ausgestellten Gemälde und werden wohl nur von dem Mädchen am Fenster, im Besitz des Metropolitan-Museums (aus der Sammlung Mr. Marquand's, der es auf einer amerikanischen Auktion als Pieter de Hooch für 800 Dollars erwarb), übertroffen, das gewiß eines des vollendetsten Werke des Künstlers ist. Mrs. Huntington's Vermeer muß auch zeitlich dem Mr. Morgan's nahestehen, er hat zwar stärkere Gegensätze von Hell und Dunkel, das Licht ist wärmer und die Figur ist kleiner im Verhältnis zum Raum; aber beide Male ist die Farbenkomposition dieselbe, die bekannte Zusammenstellung von Zitronengelb (die

Digitized by Google

Pelzjacke des Mädchens), und Blau (die Tischdecke und Draperie über dem Stuhl). Immer wieder versucht man, eine Entwicklung des Künstlers vor dieser glänzenden Reihe von Werken herauszufinden, ohne dabei zu sicheren Resultaten zu kommen. Das frühste Werk der Ausstellung ist ohne Zweifel das Mr. Altman's, das noch auf die warmbraune Farbenskala der Rembrandtschule gestimmt und bald nach dem Dresdner Bild (1656) entstanden sein muß. Den sechziger Jahren, der glücklichsten Periode, werden die Lautenspielerin, die briefschreibende Dame und das Mädchen am Fenster — vielleicht sind sie in dieser Reihenfolge entstanden — angehören. Dann könnte, etwa Ende der sechziger Jahre, das Zweifigurenbild Mr. Frick's kommen, dessen Farbenkomposition sich ungewöhnlicherweise aus blaugrau und karmin zusammensetzt. Mr. Johnson's Gemälde mit der Gitarrespielerin ist aller Wahrscheinlichkeit nach eines der spätesten des Künstlers, also um 1675 entstanden, und entbehrt, wie man richtig beobachtet hat, der letzten Lasuren, durch die die scharfen Übergänge der Farben vermittelt worden wären. Der Künstler hat sich hier das Problem gestellt, eine plastische Wirkung zu erzielen, ohne wie auf der Lautenspielerin und anderen Bildern, ein dunkles Objekt in der vordersten Ebene als Repoussoir zu verwenden. In der Tat ist es ihm so glänzend gelungen, daß man meinen könnte, die vorderste Ebene liege außerhalb der Bildfläche, eine bei ihm nicht ungewöhnliche Wirkung, die zum Teil daraus zu erklären ist, daß sich Vermeer besonders nahe vor seine Modelle setzte. Diese in der holländischen Malerei beinahe einzige Nahsicht kehrt auch bei einer Zeichnung in Wien wieder, die ich hier beiläufig erwähnen und Vermeer zuschreiben möchte, obgleich sie in den von W. Bode und mir herausgegebenen Handzeichnungen als Terborch (im Anschluß an die Albertinapublikation) veröffentlicht ist. Der Ausdruck in den großen Augen des Knaben ist doch zu unerklärlich für Terborch, der Zeichner des Blattes war gewiß ein noch größerer Meister.

Digitized by Google

DIE GRÖSSEREN METALLSCHNITTILLUSTRATIONEN HANS HOLBEINS D. J. ZU EINEM HORTULUS ANIMAE

Von HANS KOEGLER

I. EINLEITENDE ERÖRTERUNGEN

Im Jahrgang 1908 und 1909 der Zeitschrift für bildende Kunst veröffentlichte ich dreißig Metallschnittillustrationen Hans Holbeins d. J. zu einem Hortulus animae. Von diesen kleineren Hortulusillustrationen handeln die folgenden Ausführungen nicht, sondern von einer ähnlichen aber früheren und im Format größeren Folge, die Stück für Stück mit den Initialen des bekannten Holbein-Metallschneiders J. F. bezeichnet ist. (Ausgenommen Nr. 14.)

Da ich im ersten Teil der Veröffentlichung des kleinen Hortulus (S. 236) aussprach, daß ich diese Basler Folge, wie sie erst spät in Lyon 1546 im Verlage der Frellon vorkommt, nicht für vollständig halte, so habe ich seither selbstverständlich in Lyoner Drucken weitergesucht. Ich hatte auch die Vermutung ausgesprochen, daß diese Folge vielleicht vollständig vorkommen könnte in dem um fünf Jahre früher, 1541, im Verlag der Brüder Frellon in Lyon erschienenen Hortulus animae, den Baudrier in der Bibliographie Lyonnaise V., S. 271 nur nach Haller zitiert, ohne ein Exemplar finden zu können. Die Vermutung hat sich nicht erfüllt. Der Frellonsche Hortulus von 1541, von dem ich inzwischen ein Exemplar im Germanischen Museum in Nürnberg fand, enthält nichts von der kleinen Hortulusfolge, wohl aber, und das ist gewiß interessant, eine ganze Anzahl anderer Basler Metallschnitte, meist geringe eigene Entwürfe des J. F., die in Basel schon 1523 in dem Hortulus des Thomas Wolff für Johann Schabler vorgekommen waren und nur einen Holbeinschen Metallschnitt des Christus als Schmerzensmannes, der schon im August 1520 bei Froben in Basel erschienen war.[1]) Also wieder ein Schub früherer Basler Metallstöcke in einem Lyoner Verlag.

Hat nun das Suchen nach Vervollständigung des kleinen Holbeinschen Hortulus zu keinem Ergebnis geführt, so wurde es durch einen anderen Fund belohnt, nämlich die größere Holbeinsche Hortulusfolge mit der Signatur des J. F., von der bisher nur vier Blätter im Berliner Kupferstichkabinett bekannt waren, die Folge umfaßt aber bis jetzt 14 Blätter, die ich in einem Lyoner Gebetbuch von 1548 fand, als ich im Sommer 1909 die wertvolle Bibliothek des Chorherren-Stiftes St. Florian[2]) in Oberösterreich durcharbeitete. Das betreffende Gebetbuch heißt: „Horae in || laudem

(1) Auf der Rückseite des Schlußblattes der: „Precationes quaedam & || Cantica, videlicet, || Oratio dominica, || . . .", welche nur der dritte Teil des 8° Druckes: „Proverbia Sa- || lomonis. || . . ." sind. Der Schmerzensmann ist ein 0,044 breiter und 0,068 hoher Metallschnitt, bei seiner Verwendung in Lyon sind die früheren horizontalen Schraffen des Grundes weggeschnitten, so daß dieser jetzt weiß erscheint.

(2) Für die große Freundlichkeit, mit der mir die längere Benutzung der Bibliothek gestattet wurde, bin ich sehr zu Dank verpflichtet und besonders für die bereitwillige Unterstützung von seiten des Stiftsbibliothekars, Hochwürden Herrn Professor Asenstorfer. — Von den Raritäten der Bibliothek sei nur ein bisher gänzlich unbekanntes deutsches Basler Gebetbuch erwähnt, das Pamphilus Gengenbach 1519 druckte und das zahlreiche kleine Holzschnitte enthält, die zwar auch Verwandtschaft mit den frühesten Basler Holzschnitten des Meisters G. Z. zeigen, aber vor allem dem Ambrosius Holbein so nahe stehen, daß man die Mehrzahl ihm zuweisen muß.

Digitized by Google

Bea- || tissimae virginis Ma- || riae, ad vsum || Romanum || " (Metallschnitt der Madonna in der Sonne) „ || Lugduni, || M. D. XLVIII. || " Auf Blatt 1b Almanach von 1548 bis 1568, Bl. 7b Ende des Kalenders, Bl. 8: „Hymnus de sancto Joāne euāgelista. || " Bl. 8b Metallschnitt der Marter Johannis. Endet Bl. 159b Zeile 7: „Amen. Pater noster. || Finis || " Quartdruck ohne Angabe des Druckers oder Verlegers (Signatur: St. Florian III. 14. C.).

Um jedem Mißverständnis vorzubeugen, erwähne ich, daß mir im Frühjahr 1909 Herr Paul Kristeller geschrieben hat, daß er eine ergänzende Folge zu jenen vier Berliner Blättern mit dem Zeichen des J. F. in einem „Horarius von 1547 (Lyon, Bonhomme)" gefunden[1]) habe, offenbar dieselbe Folge, die ich die größeren Holbeinschen Hortulusillustrationen nenne. Ich habe absichtlich keine näheren Angaben ersucht, da ich aber inzwischen durch Zufall so glücklich war, die Folge in einem Buche, das vielleicht gar nicht das gleiche ist, denn es stammt von 1548 und nennt keinen Drucker, zu finden, so zögere ich natürlich auch nicht, meine Ansichten über die Illustrationen selbständig darzulegen, wobei ich Herrn Kristeller um so weniger um eine Holbein-Entdeckung zu schmälern fürchte, weil er nach seiner Mitteilung die Illustrationen für im wesentlichen eigenen künstlerischen Entwurf des J. F. und nicht für echten Holbein hält.

Der erste, der Teile der größeren Hortulusfolge, wie sie in dem Gebetbuch der Horae 1548 vorkommt, als echt Holbeinisch erkannte, war Heinrich Alfred Schmid, der die vier Berliner Blätter: Christi Gefangennehmung, Kreuzigung, Ausgießung des heiligen Geistes und Krönung Mariae (Pass. 143a/d) in seiner Arbeit über Holbeins Tätigkeit für die Basler Verleger im Jahrb. d. Kgl. Pr. Kunstsammlg. 1899 auf S. 249 als die der Zeit nach frühesten Entwürfe Holbeins aufführte, die von der Hand des Formschneiders Jacob Faber (J. F.) in Metall geschnitten wurden. Diese Zuweisung habe ich stets für richtig gehalten und es gibt jetzt in der auf 14 Blätter angewachsenen Folge mehrere, an denen Holbeins Urheberschaft noch deutlicher zu erkennen ist. Die Folge stammt natürlich aus Holbeins früherer Zeit, aber wohl nicht aus der sehr frühen. Das Jahr 1520 ist das erste, in dem Holbein einzelne seiner Entwürfe von dem Metallschneider J. F. ausführen ließ. Der 1521 erschienene Foliotitel mit der Geschichte des Tantalus[2]) ist technisch und stilistisch der größeren Hortulusfolge noch recht verwandt. Vom Juni 1518 kennen wir in dem Signet Heitz[3]) Nr. 37 den überhaupt ersten Metallschnitt des Jacob Faber in Basel, in das Jahr 1519 fallen nur einige kleinere Arbeiten nach untergeordneten Meistern oder eigenes geringes Zeug, von ihm selbst gezeichnet und geschnitten. Es wäre also aus äußeren Gründen schon nicht ratsam, die Entstehungszeit des größeren Hortulus zu früh anzusetzen.

Die 14 bis jetzt bekannten Blätter lehnen sich hinsichtlich der Auswahl der Szenen wohl mehr an französische als an deutsche Gebetbücher an, in welch letzteren die Darstellungen der Marter des Johannes, der Verkündigung an die Hirten und der Erweckung des Lazarus weniger oder gar nicht gebräuchlich sind. Die Horae von 1548 enthalten die Blätter in folgender Reihenfolge:

1. Marter des Evangelisten Johannes (Blatt 8b). Auf das schmälere Format etwas zusammengedrängte Kopie nach Dürers entsprechendem Holzschnitt der Offenbarung Johannis.

(1) Das Suchen in Lyoner Gebetbüchern empfahl sich ja, seit meinem Fund des kleinen Hortulus.
(2) Pass. 81, abgebildet bei Butsch I. Tfl. 52.
(3) Basler Büchermarken von Heitz und Bernoulli, Abbildung Nr. 37.

Digitized by Google

2. Gefangennahme Christi (Bl. 12b, Einzelblatt auch in Berlin).
3. Verkündigung an Maria (Bl. 19b). Läßt in dem befremdlichen Schnitt des Gesichtes der Maria erkennen, daß der Metallschneider für Holbein an kleineres Format gewöhnt war. Gleichzeitig ist der Engel Gabriel die verbürgt echteste Holbeingestalt, die nur er und er nur in einer ganz bestimmten Zeit so schaffen konnte.
4. Begegnung von Maria und Elisabeth (Bl. 30b).
5. Christi Geburt (Bl. 38). Die Darstellung der ruinösen Baulichkeit nicht ohne Erinnerungen an das gleiche Bild aus Dürers Marienleben.
6. Verkündigung an die Hirten (Bl. 40b). Die Auffassung des Vorganges nicht unbeeinflußt von französischen Gebetbüchern, die Ausarbeitung der Gestalten aber ist der Holbein, wie er als Schöpfer der Bauerntänze weltbekannt ist. Die zwei Hintergrundfiguren sind in dieser Hinsicht das konzentrierteste, was Holbein an solch urwüchsigem Geschlecht zu ersinnen vermochte.
7. Die Anbetung der Könige (Bl. 43b).
8. Die Darstellung im Tempel (Bl. 46b). Herrn Dr. Giehlow verdanke ich die Beobachtung, das die Säulen und vor allem das Gebälk und die Gewölbe der Decke aus der entsprechenden Darstellung von Dürers Marienleben entlehnt sind.
9. Flucht nach Ägypten (Bl. 49b). In den Bäumen sichtlich an das Marienleben erinnernd, in den Figuren aber viel weniger als es bei der entsprechenden Darstellung des kleinen Holbeinschen Hortulus der Fall ist.
10. Krönung der Maria (Bl. 55, Einzelblatt auch in Berlin).
11. Kreuzigung (Bl. 63b, Einzelblatt auch in Berlin).
12. Ausgießung des heiligen Geistes (Bl. 66b, Einzelblatt auch in Berlin). Freie Kopie aus den „Heures" des Th. Kerver, Paris 1507.
13. Der büßende David (Bl. 69b). Auch hier besonders charakteristische Holbeingestalten und der so oft wiederkehrende Baum.
14. Auferweckung des Lazarus (Bl. 83). Ohne die Bezeichnung J. F. — Wohl die schönste Komposition und Christus in edel einfacher Stellung, die auch als eine der geliebtesten Ideen Holbeins in seinem Werk immer wieder anklingt.

Ob wir mit diesen Blättern den Zyklus vollständig haben, wird die Zukunft zeigen, besondere Gründe für die Annahme noch weiterer Szenen sind mir nicht aufgefallen.

Alle Blätter mit einer Ausnahme sind mit dem Zeichen des J. F., zum Teil sehr auffallend auf Täfelchen, bezeichnet. Das könnte jemanden verführen, das Signum als Künstlerzeichen anzusprechen, der die Gewohnheiten des J. F. nicht kennt. Bekanntlich hat er die größere Menge seiner nach Holbeins Vorzeichnungen ausgeführten Metallschnitte mit seinen Buchstaben J. F. versehen und niemals kommt Holbeins Signatur neben seiner vor. Um ein sehr lehrreiches Beispiel zu nennen ist der große Titel mit den in alle Welt wandernden Aposteln (Pass. 75, abgebildet Butsch I. Tfl. 58) in allen vier Leisten mit J. F. bezeichnet, während Holbeins künstlerische Urheberschaft an diesem ausgezeichneten Blatt so sicher zu erkennen ist, wie nur an irgend einem Hauptwerk sonst. Das dürfte genügen, der Signatur J. F. gegenüber die für die künstlerische Bedeutung unserer Illustrationen nötige Unabhängigkeit zu gewinnen. Aber man kann auch die Gegenprobe machen und damit sie nicht vergessen werde, sollen in der Fortsetzung dieses Artikels zwei Metallschnitte abgebildet werden, die ebenfalls mit den Buchstaben J. F. und einer noch mit der Zahl 1519 bezeichnet sind, Anbetung der Könige und Verkündigung an Maria, welche 1523 ebenfalls in Basel in dem schon erwähnten Hortulus animae des Thomas Wolff für Johann Schabler verwendet worden sind. Es sind untergeordnete Bildchen, ohne künstlerischen

Digitized by Google

Wert und ganz und gar unähnlich zu Holbeins Stil. In beiden Fällen zugleich, in den geringen Blättern und in den ganz Holbeinisch aussehenden kunstreichen, kann das J. F. nicht Künstlersignatur sein; mindestens in einem Fall muß es den Formschneider bedeuten, und da die schönen J. F. signierten Blätter durch tausend engste Beziehungen mit dem übrigen Werk Holbeins, Gemälden, Zeichnungen und Schnitten in Übertragung durch andere Techniker verbunden sind, man anderseits den J. F. nirgends auf eigenen Künstlerspuren finden kann, wohl aber ein ziemliches Oeuvre von ganz häßlichen Kopien und Kompilationen[1]) von seiner Hand in der Zeit seiner Basler Wirksamkeit zusammenstellen kann, so ist die Frage sicher so entschieden, daß das J. F. auf allen guten, Holbeinisch aussehenden Blättern nur Formschneider-Zeichen ist. Ob der Meister J. F. die geringen von ihm signierten Blätter selbst entworfen oder auch diese nur geschnitten hat, ist von untergeordneter Bedeutung, es scheint aber plausibler, daß er sie auch selbst zeichnete; sie sind auch danach!

Vielleicht rührt das vielfache Zeichen J. F. daher, daß der Formschneider dem Drucker gegenüber Unternehmer war, der an die Künstler weiter vergab, sein Zeichen also mehr Besitzer- und Firmenzeichen sein soll als sein technisches Verdienst als Schneider hervorzuheben. Man kennt ein solches Verhältnis aus den Verhandlungen, die nach des Holzschneiders Lützelburgers Tod zwischen Lyon und Basel geführt wurden und tatsächlich trägt der Holbeinsche Totentanz auch nur die Signatur HL des Formschneiders Hans Lützelburger.

Sehr merkwürdig ist, daß der größere Holbeinsche Hortulus, der in Basel in Holbeins früherer Zeit entstanden ist, erst nach ungefähr dreißig Jahren in Lyon verwendet wurde, wenigstens so viel wir bisher wissen. Aber auch der kleine Holbeinsche Hortulus, 1522 in Basel entstanden, taucht erst 1546 in Lyon auf, der Totentanz, in den zwanziger Jahren in Basel geschaffen, gleichfalls erst 1538 in Lyon und ähnlich die Icones. Es würde hier zu weit führen, alle Möglichkeiten erwägen zu wollen. Am wahrscheinlichsten wäre, daß die Bilderfolgen durch Lyoner Drucker, die besonders lebhafte Beziehungen nach Basel unterhielten, wie die Brüder Frellon und Johann Schabler genannt Wattenschnee, bei Basler Künstlern oder Formschneidern bestellt wurden, daß sich aber die Gründung eigener Offizinen verzögerte, bis die früher bestellten und zusammengekauften Formschnitte verspätet verwendet oder gar an dritte Personen vertrödelt wurden. Als besonderer Umstand kommt hinzu, daß der Formschneider Jacob Faber höchstwahrscheinlich aus Lyon stammte. Daß er ein Franzose sei, hat H. A. Schmid richtig geschlossen, wir wissen es inzwischen aus einer urkundlichen Stelle nahezu gewiß, die Herr Dr. Emil Major in Basel fand. Es heißt im Basler Staatsarchiv: Gerichtsarchiv E. 9. pag. 155 unter dem Jahr 1520: „Jacob formenschnider der walch zum sessel". Der „Sessel" ist des Buchdruckers Froben Geschäftshaus, daß der „scalptor aerarius Jacobus Faber" in Frobens Haus angestellt war, wissen wir längst. Walch, welsch bedeutet nach damaligem und heutigem Sprachgebrauch in Basel mindestens ebensosehr französisch wie italienisch.

Wie durch persönliche Beziehungen Basler Kunst in die so ganz anders geartete französische Produktion sich einschlich, sieht man an der Tätigkeit des aus Basel stammenden Pariser Verlegers Conrad Resch, der zwei Titelblätter von Urs Graf für Pariser Drucke herstellen ließ und verwendete, Zierleisten von Graf und Hans Frank (H. F.) in Basler Offizinen kaufte und damit Pariser Bücher schmückte und durch dessen Vermittlung jedenfalls das Signet dreier Tierköpfe von einer Schlange um-

(1) Man vergleiche z. B. in dem Buch von Schneeli und Heitz über die Initialen von Holbein die steifen Metallschnitt-Initialen bei Nr. II. und die Nr. IV.

Digitized by Google

wunden unter prächtigem Säulenbogen bei Holbein in Basel bestellt wurde, das seit September 1521 eine Reihe Pariser[1]) Foliodrucke schmückt, die alle mit Resch wenigstens als Verleger oder Teilhaber zusammenhängen. Neben diesem ganz echten Holbeinschnitt, den meines Wissens noch niemand in das Holbein-Werk aufgenommen hat, kommen noch einige andere Titelblätter in Paris vor, von denen erst nach genauerem Studium der Grad der Echtheit festgestellt werden wird, von denen es mir aber jetzt schon sicher scheint, daß sie doch im weiteren Sinn in das Holbein-Werk gehören.[2])

Daß auch unsere 14 größeren Hortulusillustrationen von Frankreich aus bestellt wurden, würde der Umstand nahe legen, daß die Szenenauswahl wie gesagt sich mehr an französische Gewohnheit hält. Es ist allerdings auch zu bedenken, daß auf dem Titelblatt der Horae von 1548, welche die Folge enthalten, ein geringwertiger Basler Metallschnitt der Madonna in der Sonne vorkommt, den der J. F. wohl selbständig geschaffen hat und der schon 1523 in Basel in dem mehrfach erwähnten Hortulus des Thomas Wolff verwendet worden war. Ich meine, das sieht wieder so aus, als ob die ganze Masse der Stöcke, gute und geringe, in Basel aufgekauft worden wäre.

So viel zur allgemeinen Orientierung. Die Abbildungen der größeren Hortulusfolge mit genaueren Ausführungen über ihren Stil folgen in einem der nächsten Hefte.

(1) Joh. Eck: De primatu Petri, Paris, Petrus Vidovaeus und Conrad Resch, 1521, September (Exemplare: Basel U. B, Wien, Österr. Mus., etwas verschieden). Das Metallschnitt-Signet ist 0,082 breit und 0,127 hoch.

(2) Z. B. Wappentitel mit 2 großen Engeln als Schildhalter unten, im Gaguynus, de gestis francorum regum, Paris, Johann Parvus und Petrus Vidoveus, 1528, 8°. — Oder Pilastertitel mit reizendem Kinderfries um ein Mittelmedaillon unten, in Baptistae Plantinae vita summorum pontificum, Paris, Johann Parvus und Petrus Vidoveus, 1530. 8°.

Digitized by Google

WER IST DER MEISTER DES SOGEN. ALESSANDRO DEL BORRO IM BERLINER KAISER FRIEDRICH-MUSEUM?

Von HERMANN VOSS

Mit fünf Abbildungen auf einer Tafel

Nichts ist charakteristischer für die Unkenntnis und Mißachtung, in der die Kunstforschung trotz mancher neuerer Vorstöße gegenüber dem italienischen Barock verharrt, als die sonderbare Tatsache, daß der Berliner Borro, eines der besten und vielleicht das geistreichste überhaupt existierende satirische Porträt, noch immer in der Diskussion steht. Seit man die Zuschreibung an Velazquez ziemlich allgemein hat fallen lassen, muß es ein anerkanntes Meisterwerk über sich ergehen lassen, nicht etwa von Künstler zu Künstler, sondern von Schule zu Schule zu irren, bald venezianisch, bald neapolitanisch, dann wieder spanisch, vlämisch u. a. m. gefunden zu werden, bis eines guten Tages ein Witzbold es fertig bekommt, den dicken, unförmigen Koloß mit dem schmunzelnden Falstaffkopf in die Hände des Delfter Vermeer zu spielen, in denen Falstaff zum Gaudium Europens einen Moment ausruht — zu weiterem Fluge durch die Gefilde der Kunstgeschichte.

Keiner wird behaupten wollen, daß dieses nun durch Jahrzehnte währende Fangspiel der modernen Kunstforschung aller Herren Länder zu großer Ehre gereiche. Denn wie ein wirklicher Held bekennt sich der „Borro" nun Jahrzehnte um Jahrzehnte zu seinem Herrn und Meister, dem weltlichen Spötter auf dem Stuhle der Päpste und tapferen Sekundanten seines Mitspötters Bernini: Urban VIII. Liegt doch die Fahne mit den Bienen der Barberini auf der Rampe oder Treppe, auf der er sich postiert hat und verrät doch ihre stumme Anwesenheit, sollte man meinen, einem jeden, daß Urban nicht fern weilt und mit seinem maliziösen Lächeln den dicken, schweinsäugigen Kerl da oben mustert, der den Grandseigneur und Cavaliere spielen möchte — oder muß, um eine groteske Laune seines Herren zu befriedigen.

Nichts einfacher nun — sollte man meinen! — als Entstehungsort und Meister des Werkes zu finden, da der Hinweis auf den Hof Urbans und die ungefähre Zeit der Entstehung gegeben sind. Allein zwei Dinge spielten der Kunsthistorie diesmal einen argen Strich: einmal die Kaprizen ihres gemutmaßten Borro und dann ihre obbedachte Verachtung des italienischen Barock. Da der dicke Herr die Fahne nicht etwa als Hintergrunddraperie hat, wie doch jeder erwartet — nämlich nach heutigen Anschauungen, sondern sie zu seinen Füßen liegt, so steht der Mann nicht in Freundes-, sondern in Feindesverhältnis zu Urban: er tritt auf die Fahne (welch kühne Phantasie!) und markiert so den Sieger über den Papst. Ist man in der Interpretation soweit vorgedrungen, so fällt der letzte Schluß in dieser Reihe von Irrtümern und Mißverständnissen auch nicht mehr schwer: man bezieht die Darstellung auf den toskanischen Feldhauptmann Alessandro del Borro, einen erfolgreichen Gegner des weltlich ambitiösen Papstes, einen tüchtigen General, dessen besonders durch ein Porträt in Arezzo festgehaltene Züge eine ungefähre, allgemeine Ähnlichkeit mit dem Berliner Manne aufweisen. Was schadet es, daß das Bild im Kaiser Friedrich-Museum, wie doch jeder auf den ersten Blick sieht, satirisch gemeint ist, daß es einen groben, aber pfiffigen Tölpel mit breitem, echt barockem Humor verspottet, daß es, mit einem kurzen und schlagenden Vergleiche, zu der Klasse der „Hofnarren" gehört, die wir aus den geistreichen, aber gänzlich kalten Interpretationen des Velazquez im Prado kennen?

Digitized by Google

Das andere, schwierigere Hindernis für die Interpreten des Berliner Porträts war die falsche Meinung, die sie von dem malerischen Können der italienischen Barockmaler hatten. Das Bild sei von einer technischen Freiheit und einer Kühnheit der Lichtführung, die nur Velazquez zuzutrauen sei. Als hätte nicht der römische Barock seinen Lanfranco, seinen Giacinto Brandi, seinen Gaulli und viele andere aufzuweisen! Und als sei der malerische Stil des Velazquez nicht in engstem Anschluß an italienische oder italienisierende Meister ausgebildet!

Ich brauche nicht auseinanderzusetzen, weshalb Technik, Kolorit und Zeichnung des Bildes mit der persönlichen Art des großen Spaniers nicht in Einklang zu bringen sind. Viel wichtiger ist es, die schrille Diskupanz der Interpretationsweise und vor allem den glanzvoll architektonischen Charakter des Porträts hervorzuheben, der sich über die rein malerische Auffassung Velazquez' erhebt und für den in bestimmter Perspektive gesehenen, wie eine Säule dastehenden Mann eine besondere Aufstellung erfordert, die ihm übrigens im Kaiser Friedrich-Museum in wohl schwerlich zu überbietender Weise zuteil geworden ist.

Wenn ich mich nach manchem Zögern nur schwer entschließe, den Namen des wahren Urhebers des Berliner Bildes zu nennen, so ist es nicht, weil ich irgend einen, auch nur den leisesten Zweifel an der Richtigkeit meiner Benennung hätte, sondern aus dem entgegengesetzten Grunde, nämlich weil diese Bestimmung meines Erachtens eine ausgesuchte Banalität ist. Der Maler des Porträts heißt Andrea Sacchi und würde, wenn er nicht zufällig das Unglück gehabt hätte im Rom der Barockzeit zu leben, heute in aller Munde sein, als eine der markantesten und größten künstlerischen Erscheinungen seiner Zeit. Zwei seiner Bilder genügen vollauf, seine Autorschaft an dem Berliner „Borro" zu begründen: das Porträt des Oreste Giustiniani in der Galerie Borghese zu Rom (also grade kein aus der Welt liegendes Gemälde!) und eines der grandiosesten religiösen Repräsentationsbilder, die überhaupt existieren, allerdings an ziemlich entlegener Stelle, nämlich der „hl. Petrus" in der Pinakothek zu Forli.

Jeder, der Sacchi überhaupt kennt, erinnert sich beim Klange seines Namens zunächst an zwei unter den bekannteren römischen Altarbildern: die feierliche, tief zu Herzen gehende „Predigt des hl. Romnaldo" und das dekorativ glänzende „Wunder des hl. Gregor". Kein Wunder, daß gerade diese beiden Gemälde für die Meisten den Künstler repräsentieren: das letztere war für die Peterskirche bestimmt und beide hängen jetzt in der vatikanischen Pinakothek. Allein, wem nur sie den Begriff der Kunst Sacchis vermitteln, der hat von dem Meister nur eine schwache, fadendünne Vorstellung: er ahnt nicht, daß es sich um den feinsten Psychologen des römischen Barock und einen Mann von universeller Auffassungsgabe handelt, der dem Bedeutenden, Monumentalen ebenso gerecht wird, wie dem scheinbar Unwesentlichen, der im kleinsten Format groß, ja gewaltig wirken kann und wieder an irgend einer Stelle durch einen Kopf, eine Bewegung förmlich erschrecken macht, wie wir sie sonst nur aus manchen Werken Rembrandts zu kennen meinen. Auf einem Ovalbildchen von wenigen Zentimetern Durchmesser malt er, in freiester, breitester Technik, die Szene, wie der Engel in der Wüste der Hagar erscheint (Rom, Pal. Barberini); ähnlich wie nordische Meister verwendet er den partiellen Einfall des Lichtes auf die Gesichter, um den Ausdruck psychologisch zu verstärken. Man vergißt nicht, wie die Kontraste dieser beiden Köpfe gegeben sind; das Erschauern der Hagar prägt sich dem Gedächtnis fest und unauslöschbar ein.

Der hl. Petrus der Forlenser Pinakothek ist die vollkommenste Vereinigung von äußerem Pathos mit seelischem Gehalt — im Sinne des italienischen Barock —, die

Digitized by Google

mir bekannt ist. Im architektonischen Aufbau besitzt das Bild alle charakteristischen Eigentümlichkeiten des Berliner „Borro"; der Apostel ist vor eine schwere, ernste Säule gestellt, mit deren mächtiger Erscheinung die grandiose Gestalt des Apostelfürsten wetteifert; die beim „Borro" so verblüffende Beziehung auf den Beschauer ist in dem Petrus ebenfalls vorhanden, da der Oberkörper eindringlich vorgebeugt ist und die Augen ernst auf die Gläubigen gerichtet sind. Ähnlich ist auch die technische Behandlung des Kopfes: das Gesicht des Apostels ist in ein flackerndes, ungewisses Helldunkel getaucht, während auf der Stirn das Licht hell auffällt. Die Technik ist, wie in Berlin, derb, hell auftragend und doch die Leinwand durchscheinen lassend, frei und virtuos; die Farbe von großer Einheitlichkeit und einer gewissen Schwere. Eine nicht belanglose Äußerlichkeit: die Attribute des Apostels sind an verschiedenen Stellen verstreut angebracht, u. a. die Fischernetze unten rechts, auffällig erinnernd an die Art, wie die Fahne auf dem Berliner Bilde zufällig am Boden liegt. Man sieht hier deutlich, daß der Künstler — ganz im Sinne der Zeit — solche Attribute durchaus beziehungslos anbrachte; ginge es nach der Interpretationsweise, die sich der „Borro" hat gefallen lassen müssen, so verliehe Petrus hier seinem Abscheu gegen das Fischergewerbe Ausdruck!

Noch unmittelbarer eignet sich zum Vergleich mit dem berühmten Berliner Porträt das Bildnis des Oreste Giustiniani in der Galerie Borghese. Diesmal kommt es dem Künsler weniger auf das Pathos denn auf die unmittelbare, überzeugende Ähnlichkeit an: in der lebenswahren, momentan gegebenen Pose, dem lächelnd auf den Beschauer gewandten Blick, dem Leben der beiden Hände[1]) haben wir hier etwas dem „Borro" absolut Analoges; wir haben die gleiche Gefühlstemperatur, die gleiche Art zu konzipieren und — zuletzt, doch nicht zumindest — die gleiche Technik und Koloristik. Keines der Bildnisse des Velazquez bot diese Unmittelbarkeit der Haltung und des Ausdruckes, keines den dramatischen Akzent, das Momentane, Geistreiche. Velazquez „malt, was er sieht"; er gibt nicht „Auffassung", sondern schaltet das Persönliche tunlich aus, am stärksten in den Repräsentationsstücken, aber nicht viel weniger auch in seinen komischen Figuren und Krüppeln. Es gibt kein Bildnis seiner Hand, das nicht eine konventionelle Nuance in der Pose, im Herauswenden des Blickes hätte. Dagegen kennen wir weder das behäbige Schmunzeln des „Borro", noch das feine, skeptische Lächeln des Giustiniani aus anderen Bildern.

Was Velazquez (und mit ihm hunderte von gleichzeitigen Porträtisten) ebensowenig besaßen wie das Momentane der Auffassung ist die Fähigkeit Figur und Umgebung nach architektonischen Gesichtspunkten zusammenzudenken, zueinander zu stimmen. Der „Borro" ist gerade hierin so meisterhaft, ganz ähnlich steht es mit dem Forlenser Petrus und dem Borghese-Porträt, wo das höchst barocke, massige Bücherregal die Rolle der Säule auf sich nimmt.

Man fragt, was das für eine eigentümliche, modern berührende Denkungsweise war, die den Maler veranlaßte, nicht das Modell quattrocentistisch-gewissenhaft abzuschreiben, noch cinquecentistisch zu verallgemeinern, sondern aus der genauen Beobachtung heraus die charakteristischen Momente — und nur diese — zu erfassen und in ihrer Eigentümlichkeit, dabei höchst monumental herauszubringen. Die Ant-

(1) Vgl. das Urteil von Julius Lange über das Berliner Porträt (in „Die menschliche Gestalt in der Geschichte der Kunst", Straßburg 1903, S. 361). Nach Lange hat Velazquez wohl gute Hände unter Handschuhen gemalt, aber „man begegnet fast niemals einer — von der Seite der Form — richtig gemalten Hand auf seinen Bildern." „Das Beste, was ich in dieser Beziehung von ihm kenne, dürfte wohl die Hand an seiner meisterhaften Porträtfigur des italienischen Offiziers Alessandro del Borro in der Galerie zu Berlin sein."

Digitized by Google

wort gibt ein viel zu wenig beobachteter Passus aus Baldinuccis Leben des Giov. Lorenzo Bernini, der ganz ähnlich auch in Chantelous Journal wiederkehrt. Bernini erklärt da, daß er eine steif dasitzende oder stehende Person nicht porträtieren könne; erst in der Bewegung, beim Sprechen zeige sich der ganze Mensch. Darum wollte er nicht, daß Ludwig XIV., während er an seiner Büste arbeitete, bewegungslos dasäße; indem der König frei umher spazierte, prägte er sich dem Bildhauer in all seinen Eigenarten ein, und einige flüchtige Federskizzen dienten dazu, die im Fluge gewonnenen Eindrücke momentan aufzufangen. Bei der Arbeit in Marmor wurden sie, allerdings nicht direkt, mitverwandt. Wie raffiniert Bernini es anfing, den ganzen Menschen aufzufassen, zeigt ein anderer, höchst überraschender Passus in Chantelous Journal. Als einer der Anwesenden von der Büste des Königs bemerkt, sie ähnle sogar von hinten, beeilt sich Bernini, dies zu erklären: wenn man abends vermittels einer Kerze den Schatten einer Person auf die Wand projiziere, so erkenne man den so unvollkommen Porträtierten doch auf den ersten Blick, da keiner den Kopf in gleicher Weise auf den Schultern trage wie die anderen. Daher müsse man bei einem Porträt zu allererst „le général de la personne" im Auge haben. Ergänzt werden diese an verschiedenen Orten des Journals fallenden Worte durch eine dritte Stelle, wo von der Wichtigkeit der Relationen im Porträt die Rede ist. Da heißt es, daß es keineswegs gleichgültig sei, ob man die Hand einer Person in den Umriß der Gestalt einbeziehe oder sie als Silhouette verwerte. Im letzteren Falle sei es notwendig, sie besonders stark zu bilden, da die umgebende Atmosphäre ihrem Umfang optisch Eintrag tue. (Eine Bemerkung, die an sich nicht neu war, da Vitruv aus dem gleichen Grunde fordert, daß am Tempel die jeweilige Ecksäule stärker als die übrigen zu geben sei.)

Es ist kaum anzunehmen, daß alle diese Beobachtungen und Lehren, so neu sie vielleicht den Franzosen klangen, auch allen Italienern fremd waren. Ein Blick auf unsere beiden Porträts zeigt, daß Sacchi, bewußt oder unbewußt, nach ganz den gleichen Prinzipien gehandelt hat. Was das eigentlich Wichtige an diesen Erkenntnissen ist, der Wert, den man den allgemeinen, großen Zügen der Komposition beimißt, die Betonung der Relativität aller Teile im Kunstwerk, dann wieder die Wichtigkeit einer schnellen Konzeption und Synthese, das Alles ist für die Entstehung der beiden Sacchischen Porträts unbedingt als entscheidend vorauszusetzen. Gibt es nun vielleicht einen Hinweis darauf, daß Sacchi und Bernini, obwohl sonst wenig befreundet miteinander, in diesen Dingen ähnlich dachten, ja vielleicht ihre Meinungen darüber mündlich ausgetauscht haben? In der Tat: der Hinweis existiert. Eine alte durchaus glaubwürdige und psychologisch denkbare Anekdote will, daß Bernini nach Vollendung der Cattedra in St. Peter das sachverständige Urteil Sacchis wünschte, und zwar mit Bezug auf die Wirkung, die das eben fertig gestellte Werk innerhalb des Riesenraumes ausüben würde. Es ist sehr bezeichnend, in welcher Weise sich Sacchi der Aufgabe entledigte. Er blieb an der Schwelle der Kirche stehen und sagte zu dem Cavaliere, der ihn bewegen wollte, dem Werke doch näher zu treten: Dies ist die Stelle, von der aus Euere Arbeit beurteilt sein will. Und nach einem Momente fügte er hinzu: jene Figuren hätten einen Palmo höher sein sollen. Die bezeichnete Differenz der Höhe ist zwar im Verhältnis zur Gesamthöhe der Cattedra recht gering, aber es heißt, Bernini habe die Berechtigung der Kritik eingesehen.

Mit diesem Hinweis allein wäre das Kapitel Sacchi-Bernini natürlich nicht zu erledigen. Es sind aber verblüffende stilkritische Beziehungen da, die mich anfangs auf die Idee gebracht haben, der Berliner „Borro" könne Bernini selber zugewiesen werden, eine Meinung, die ich auch — in unverbindlicher Form — mündlich geäußert

Digitized by Google

habe und die sich zunächst auf die frappanten Ähnlichkeiten zwischen Berninis Selbstporträt in den Uffizien und manchen seiner Karikaturen mit dem „Borro" stützte.

Es läßt sich jedoch noch mehr und wichtigeres Material für die These dieser Beziehung aufbringen. Zunächst ist evident, daß das aktenmäßig Bernini in Auftrag gegebene Gemälde des hl. Mauritius (jetzt im Studio del musaico, Vatican) mit Sacchis ebenfalls für St. Peter gemalten Gregorwunder zusammenhängt. Ich zähle nur kurz auf: der gleiche, barock abflatternde blaue Mantel, ähnliche Hände, dieselbe halbpastose Technik, die momentanen kühnen Haltungen, das Helldunkel der Köpfe, vor allem die eigentümlichen Rosa-Orange-Zwischentöne, die übrigens auch Poussins Erasmusmarter (ebenfalls damals für St. Peter gemalt!) besitzt und die auf dem Borro in der Ecke links unten sehr charakteristisch wiederkehren. Daß der hl. Mauritius zumindest in der Anlage und der Zeichnung der Phantasie Berninis entsprungen sein muß, darüber lassen ebensowenig die Dokumente wie der Stil Zweifel zu, für die Ausführung aber wird meist an Carlo Pellegrini gedacht, eine Ansicht, die auch ich teile, während sich Fraschetti ganz unbestimmt äußert. (Leider ist durch Fraschettis Arbeit überhaupt große Konfusion über Berninis malerische Tätigkeit angerichtet worden, so daß seine Meinung ohnehin kaum von Gewicht sein möchte.)

Unsere Ansicht über den Zusammenhang von Bernini, Pellegrini und Sacchi findet ihre schlagendste Bestätigung durch die Ausmalung der Pendentifs zweier Nebenkuppeln von St. Peter, Arbeiten, die an vier unter sich verwandte Künstler (der Einheitlichkeit wegen!) vergeben wurden: Lanfranco, Romanelli, Sacchi und Pellegrini. Die beiden letzteren arbeiteten an der Kuppel rechts von der Tribuna zusammen: ihre Arbeiten sind unter sich so ähnlich, daß es schwer fällt sie stilkritisch auseinanderzuhalten. Das beweist, daß sich Sacchi und Pellegrini nahe standen, so nahe, daß es unmöglich ist zu sagen, ob bei dem unselbständigen Pellegrini der Einfluß Berninis oder Sacchis überwiegt. So nimmt es denn nicht wunder, daß ein unter Berninis Augen und nach seinen Skizzen von Pellegrini gemaltes Bild nachher einem von Sacchi außerordentlich ähnelt.

Aus den Heiligenfiguren, die die erwähnten Pendentifs ausfüllen, ist nun einiges für Sacchis Autorschaft am „Borro" zu folgern. Einer dieser echt barock ausladenden Figuren hat eine mächtige, pompös geschwungene Silhouette (es ist ein Schreibender); außerdem ist er, gleich dem Borro, in Untensicht gegeben und im Gesicht energisch von der Seite beleuchtet. Im übrigen möchte es gewagt erscheinen aus diesen dekorativen Sachen allzuviel für den „Borro" heraussehen zu wollen.

Nachdem so ein künstlerischer Zusammenhang zwischen Bernini und Sacchi wahrscheinlich gemacht und das an Bernini Gemahnende in dem Berliner „Borro" erklärt ist (ohne Berninis berühmte Karikaturen zu erwähnen), bleibt ein literarisches Zeugnis für Sacchis künstlerische Ansichten zu suchen, das uns Lione Pascoli im zweiten Bande seinen Viten der modernen Maler, Bildhauer und Architekten überliefert hat. Die Lezione, die der römische Meister hier einem jungen Maler gibt, gehört zu den ausführlichsten und interesssantesten Äußerungen, die wir aus Künstlermunde jener Zeit besitzen. Ein bedeutender Teil der Ansichten Sacchis beschäftigt sich mit der Porträtkunst; wir erstaunen, hier fast genau, aber in noch größerer Breite die Meinungen Berninis zu vernehmen. Anknüpfend an den Ausspruch Platons: Bindet jene Statuen fest, damit sie nicht entfliehen! betont der Meister die Notwendigkeit besonders die Bewegungen und Gesten der Menschen zu beobachten, wie es beim Streit oder beim Gelage, im Theater, beim Rennen usw., und dabei heimlich Skizzen zu machen. Modelle seien ein schwacher Ersatz, denn ihnen fehle die Veranlassung, sich gemütlich zu erregen, infolgedessen werde man bei ihnen nie die Unmittelbarkeit des Gefühls-

Digitized by Google

ausdruckes finden. Die azione und den gesto müsse man verstehen können ohne erläuternde Worte, denn die Gesten seien der Ausdruck des Willens, die Sprache der Stummen zur Äußerung ihrer Wünsche. Eine ganz besondere Bedeutung komme den Augen zu (eine echt italienische Ansicht, die ihre Bestätigung auch in der italienischen Literatur seit den Anfängen bis auf den heutigen Tag findet): sie seien die „Herolde der Seele", die in der Freude erglänzen und im Trübsinn sich verdunkeln. Auch den Augenbrauen sei Beachtung zu schenken als den „formatrici degli occhj", ferner den Nasenlöchern und den Lippen, in denen sich meist Verachtung, höhnisches Lächeln oder Ärger zeige und die man leicht geöffnet und mit genauem Studium der Wirklichkeit wiederzugeben habe. Der Hals müsse gerade sein: denn da das Heben, Senken und Zurückziehen der Schultern die Figur bucklig erscheinen lasse, so werde der gesto dadurch knechtisch und plebejisch. (Eine Meinung, die der gesamten Epoche eigen war und die allein es unmöglich macht die satirische Nuance des „Borro" zu übersehen.) Die Arme müssen leicht bewegt sein, die Bewegung der Finger zu erkennen. Die Hände haben eine ganz besondere Bedeutung: denn bitten wir nicht mit ihnen? Versprechen wir nicht? Rufen wir nicht? Drohen, bitten und verfluchen, fragen und verneinen wir nicht mit ihnen? Verraten nicht sie unsere Heiterkeit, unsere Trauer, Verwirrung, zeigen nicht sie Überfluß, Mangel, Zeit, Zahl usw. an? Wichtig ist der folgende Passus: wenn die Rechte agiert, so sei die Linke nicht in völliger Ruhe, sondern sie begleite sanft die Hauptbewegung in der Rechten; diese selber sei stets frei und lasse niemals die Linke allein gestikulieren. Man hüte sich besonders vor übertriebenen und gezwungenen Bewegungen.

Den bedeutenden Maler Sacchi lassen einige weitere Äußerungen erkennen, die ihn zum Teil schon im Gegensatz zu Bernini zeigen, so wenn er abrät von phantatischen, willkürlichen Draperien, mit denen der Eindruck des Bizarren erreicht werden solle: denn sonst schmiegen sich die Gewänder nicht der Haltung des Körpers, den sie zu bedecken haben, an und erscheinen durch ihre Schwere und ihre Bäusche „oppressi e deformi". Überhaupt haben sich die Falten der Art des Stoffes anzupassen. Seide und Wolle z. B. bedingen ganz verschieden Faltenlagen. Noch mehr in das Gebiet des rein Malerischen führt die Bemerkung, man solle nicht auf hellem Grunde helle Figuren und dunkle auf dunklem malen, sondern stets kontrastieren und contrapposizione anbringen.

Alle diese Bemerkungen habe ich in verhältnismäßiger Breite angeführt, um die Möglichkeit zu geben, genau mit dem Borro zu vergleichen. Eine weitere Analyse schenke ich mir, um den schlagenden Vergleich der beiden Abbildungen nicht eher zu schädigen als zu ergänzen.

So schließt sich denn alles, Stilistisches und Historisches, zu einer Kette zusammen, die freilich zumeist nur aus Wahrscheinlichkeiten besteht — Wahrscheinlichkeiten indes, die so mannigfache Bestätigungen in Tatsachen finden, daß unsere Hypothese kaum übermäßig kühn zu nennen ist. Der Fahne der Barberini ist eine plausible Erklärung zuteil geworden, denn Sacchi war einer der wichtigsten Hofmaler Urbans VIII., für den er eine Reihe von Werken in der Peterskirche geschaffen und in Palazzo Barberini u. a. eine „Divina Sapienza" gemalt hat, die noch im Epitaph des Meisters ausdrücklich hervorgehoben wird. Auch der Umstand, daß der „Borro" in Südtoscana erworben worden ist, läßt sich erklären aus der toscanischen Provenienz der Familie, die häufige Austausche von Kunstwerken innerhalb der einzelnen Besitzungen der Barberini bedingte.

Ist nun aber der Dargestellte wirklich mit Alessandro del Borro zu identifizieren? Diese letzte zu beantwortende Frage vermag ich nicht zu entscheiden, jedenfalls

Digitized by Google

nicht so unbedingt zu verneinen, wie es von anderer Seite geschehen ist. Die authentischen Porträts sind zwar nicht schlagend ähnlich, ja sogar in der Figur selber (die nur in Arezzo zu beurteilen ist) verschieden, allein man muß bedenken, daß es sich in Berlin um ein „portait chargé", eine caricatura (von caricare, beladen!) handeln würde, bei der das Komische übertrieben werden mußte. Der Gedanke ist nicht ganz auszuschließen, daß Urban seinen Gegner auf diese Weise ins Lächerliche habe ziehen wollen, obwohl es schwer fällt zu glauben, daß Sacchi den wirklichen Borro gekannt, geschweige denn nach der Natur abgemalt habe.

Ein Zwang, den dicken Kerl gerade „Borro" zu nennen, liegt jedenfalls nicht vor. Und auf keinen Fall ist die Beweisrührung stichhaltig, die wir eingangs erwähnt und kommentiert haben. Denkbar wäre allenfalls, daß Sacchi irgend eine komische Person vom Hofe des Papstes als „Borro" porträtiert habe, ohne den wirklichen „Borro" zu kennen. Analoge oder ähnliche Fälle kennen wir vom gleichzeitigen spanischen Hofe; man denke an Velazquez „Don Juan d'Austria", den „Barbarossa" u. a. Doch möchte ich das mehr als eine vage Idee denn als eine Vermutung aussprechen. Es ist auch viel wichtiger das Bild seinem wahren Urheber zurückzugeben als den Mann mit Namen und Beruf zu kennen, der Sacchi zufällig zu einer seiner bedeutendsten, vielleicht seiner genialsten Schöpfung inspiriert hat.

Digitized by Google

EIN BILDNIS VON LUKAS CRANACH D.Ä.

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von GUSTAV PAULI

Drei beachtenswerte Gemälde Cranachs sind im Laufe des letzten Jahrzehntes in Bremen bekannt geworden: die Trinität aus den Jahren 1513—1515, der große Schmerzensmann aus dem Ende der dreißiger Jahre (beide jetzt in der Kunsthalle) und die Weihnacht aus derselben späten Zeit des Meisters, im Besitz der Familie Magnussen.[1]) Zu ihnen glaube ich hiermit ein viertes gesellen zu können, das hier reproduzierte Bildnis, obwohl es der Signatur Cranachs ermangelt. Es gehört einem in London lebenden Bremer, Herrn Heinrich Albers, der es von seinem gleichnamigen Oheim, einem Gutsbesitzer in Westpreußen, mit dessen Gütern überkommen hatte. Der frühere Eigentümer hatte das Bild wahrscheinlich durch Vermittlung des Danziger Malers Joh. Carl Schultz vor über fünfzig Jahren erworben. Dann blieb es auf dem Rittergute Traupel bei Freystadt verborgen, bis es kürzlich durch die Güte des gegenwärtigen Besitzers als Leihgabe der Bremer Kunsthalle überwiesen wurde. Gott sei Dank ist das Gemälde in den vier Jahrhunderten seiner Existenz von ernstlichen Unfällen und von den Händen übergeschickter Restauratoren verschont geblieben, so daß es mit seiner feinen gleichmäßigen Craquelure bis auf ein paar Schrammen im Gesicht, welche auf der Photographie nicht einmal sichtbar sind, recht wohl erhalten ist. Es ist auf einem dünnen Täfelchen aus italienischem Nußbaumholz von einem halben Zentimeter Stärke gemalt. Der dicke weiße Kreidegrund wurde beim Ausrahmen des Bildes an den Rändern der Tafel sichtbar. Die glatt vertriebene Malerei läßt hier und dort, namentlich am Munde und am Pelzkragen, die Striche der Vorzeichnung durchschimmern.

Der Dargestellte, ein wohlhabender Bürgersmann in der Mitte der Dreißiger, trägt die charakteristischen Züge der nicht grade edlen slawisch-deutschen Rassenmischung, wie sie in den sächsischen Landen häufig vorkommt: einen Rundschädel mit breiten Backenknochen, starkem Unterkiefer und tiefliegenden Augen. Der Ausdruck dieser hellbraunen Augen und des Mundes ist sympathisch, doch ein wenig bekümmert. Der Mann sieht mit seinen blassen Wangen kränklich aus. Über dem rötlich-braunen Haupthaar trägt er eine Kappe von Fuchspelz, welches Rauchwerk auch den breiten Kragen der schwarzen Damastschaube bildet, mit der sich der Dargestellte bekleidet hat. Der Hintergrund ist schwarz, ins Grünliche spielend. Die Haltung der zusammengelegten Hände ist sehr cranachisch und erinnert an die bekannten Bildnisse Johanns des Beständigen in Dresden, des jungen Johann Friedrich in Weimar und des backenbärtigen Edelmannes in Heidelberg. An der linken Hand bemerken wir drei Ringe, von denen der größeste, ein Siegelring, den Daumen schmückt. Das hier kaum kenntliche Wappen kehrt in größerer deutlicher Ausführung auf der Rückseite der Tafel wieder und wird hoffentlich zur Ermittlung der dargestellten Persönlichkeit verhelfen.

Die Rückseite zeigt in einer von Pilastern gestützten halbrunden Nische zwei Wappen: links das des dargestellten Mannes, rechts das seiner Eheliebsten. Darüber steht das Datum 1514. Die Malerei ist flüchtig und flüssig, offenbar von anderer Hand als das Porträt, auf einem Pergamentblatt ausgeführt, das der Holztafel aufgeklebt wurde. Jedenfalls ist hier ein Geselle der Cranachschen Werkstatt tätig gewesen; doch bleibt das Datum auch für die Entstehungszeit des Bildnisses maßgebend, für welches offenbar das Blatt mit den Wappen hergestellt wurde. Hiernach liegt die Vermutung nahe, daß wir es mit einem Hochzeitgeschenk zu tun haben.

(1) Über die ersteren beiden Bilder E. Waldmann im Jahrb. der bremischen Sammlungen II 34, über das letzte G. Pauli ebenda II 130.

Digitized by Google

REZENSIONEN

WOLFGANG KALLAB, Vasaristudien. Mit einem Lebensbilde des Verfassers aus dessen Nachlasse herausgegeben v. Julius v. Schlosser. Quellenschriften für Kunstgesch. N. F. XV. Bd. Wien und Leipzig, 1908. Verlag K. Graeser u. B. G. Teubner.

In der schönen biographischen Einleitung, die dem zu früh verstorbenen Verfasser der Vasaristudien nicht minder zur Ehre gereicht, als dem Freunde, der sie geschrieben hat, ist erzählt, wie Kallab von seiner Vorbereitung einer kritischen Gesamtausgabe der kunsthistorischen Schriften Giulio Mancinis her zu der intensiven Beschäftigung mit unserm namhaftesten Autor der Renaissance, mit Vasari, gekommen ist. Dem unermüdlich Forschenden, vertraut mit den Feinheiten historischer Quellenforschung, die am österreichischen Institut auch den Kunsthistorikern gelehrt wird und ihnen eine glänzende Überlegenheit vor ihren deutschen Kollegen sichert, ergaben sich fruchtbare Gesichtspunkte; die neue Arbeit verdrängte zunächst die ältere, und der Plan, Vasaris Werk kritisch zu behandeln, dessen Entstehung, das Verhältnis des Autors zu seinen Quellen, den Anteil beratender Freunde usw. darzulegen, fand in zahlreichen Einzelforschungen und Aufzeichnungen Form.

Eine Probe, die zu den erfreulichsten Hoffnungen berechtigte, konnte Kallab selbst in Druck geben: die umfangreiche Anzeige des Buches von Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari Scrittore, die im ersten Jahrgang der „Kunstgeschichtlichen Anzeigen" erschien und im Anhang hier wieder abgedruckt ist. Kallab erkannte mit sicherem Blick die Schwächen des besprochenen Buches, bereicherte durch sorgfältige Einzelforschung unsere Kenntnisse und bot vielfach mehr, als der Autor jener Monographie.

So ist es denn ein wesentliches Verdienst v. Schlossers, daß er die Mühe auf sich nahm, die von Kallab hinterlassenen Fragmente zu sichten und für den Druck vorzubereiten. Auch in dieser fragmentarischen Form wird das Werk zweifellos, wie der Herausgeber im Vorwort sagt, „einen Grundstein der kunsthistorischen Quellenforschung bilden und seinen Namen in der Literatur dauernd festhalten."

Kallab hatte mit voller Klarheit begriffen — das kurze, ausgezeichnete Vorwort bezeugt es —, daß eine der empfindlichsten Schwächen der kunstgeschichtlichen Forschung in der unsystematischen Beschäftigung mit unsrer Hauptquelle, Vasari, besteht. Man lebt von der Hand in den Mund und beurteilt den Autor von einem Einzelfall aus, anstatt in die Breite zu gehen. Da nun aber Entstehungsweise und Tendenz des Schriftstellers sachgemäß nur zu behandeln sind, wenn man die äußeren Lebensumstände und den Bildungsgang des Mannes kennen gelernt hat, so wollte Kallab diese aufs sorgfältigste behandeln.

Von der Biographie Vasaris ist nur ein Kapitel — Die Lehrjahre — vollendet worden. Dieser Abschnitt bricht im Jahr 1532, mit Vasaris Eintritt in den Dienst Alessandro Medicis, ab. Wie subtil Kallab in seiner Arbeit war, davon gibt gleich dieser Abschnitt den günstigsten Begriff, wo von Vasaris Lehrer in den Wissenschaften, dem Humanisten Pollastra, die Rede ist. In allen Büchern über Literaturgeschichte sucht man den Namen des obskuren Skribenten vergebens; Kallab aber hat die Mühe nicht gescheut, die Werke des Mannes durchzugehen und daraus ein paar Lebensdaten zusammenzutragen (S. 12 Anm.). Nicht minder interessant ist der Abschnitt über Pierio Valeriano, dessen Anschauungsweise auf den jungen Vasari großen Einfluß gehabt hat. Hier sollte nun auch vom Werdegang des Künstlers Vasari berichtet werden; davon sind aber nur Anfänge geschrieben worden.

Das Streben nach möglichst klarer Ordnung seines Stoffes mußte Kallab, den geschulten Historiker, dazu führen, sich Regesten der Biographie seines Helden anzulegen. Er griff nach seiner Gewohnheit auch hier weit aus und räumte den wichtigen Zeitereignissen, soweit sie für das Leben Vasaris von unmittelbarer Bedeutung waren, einen Platz ein. Diesen Abschnitt darf man einigermaßen vollendet nennen; er entbehrt zwar oftmals der verbessernden Hand (wovon weiter unten die Rede sein wird); aber was hier in 478 Regesten geboten ist, wird ein unentbehrliches Hilfsmittel für alle bleiben.

Die Überschrift des zweiten Teiles lautet: „Der historische Stoff der Viten." In diesem, dem wichtigsten Teil des Buches, hat Kallab die beiden Auflagen der Viten, von 1550 und 1568, eingehend untersucht und die Entstehungsgeschichte, die Quellen verschiedener Arten, Autopsie und Tradition so exakt zu behandeln gewußt, wie es nur ein mit allen Instrumenten historischer Kritik Vertrauter imstande war.

Die Entstehungsgeschichte der Viten hat man sich anders vorzustellen, als später Vasari selbst es darzustellen für richtig fand. Für die erste Auf-

Digitized by Google

lage hat er die gedruckte Literatur nur in spärlichem Umfang herangezogen; seine Hauptquellen waren Ghibertis zweiter Kommentar (S. 151 ff.), die anonyme Vita des Brunelleschi (S. 157), vielleicht Albertinis Memoriale (S. 166), das Libro di Antonio Billi und einer Quelle, deren Benutzung sich durch Übereinstimmungen Vasaris mit dem Anonymus XVII, 17 der Magliabecchiana und mit G. B. Gelli nachweisen läßt (S. 178). Mit einer sehr ins Detail gehenden Untersuchung, durch Vergleichungen des Anonymus mit Gelli, des Vasari mit Gelli und des Anonymus mit Vasari kommt Kallab zur Rekonstruktion einer 'von allen dreien benutzten, uns nicht bekannten Quellenschrift K; doch gibt er diese Ansicht als eine zur Erleichterung der Orientierung dienende Hypothese. (Über einzelnes, worin ich mit Kallab nicht übereinstimme, vgl. unten).

Nach Behandlung der sekundären Quellen Vasaris geht es nun an die primären: Dokumente und Inschriften. Kallab hat völlig recht, wenn er den Gedanken, Vasari habe etwa archivalische Forschungen angestellt, zurückweist; dagegen hat er den allen Augen sichtbaren Inschriften wertvolle biographische Nachrichten entnommen. Gelegentlich hat er wohl Urkundliches durch Bekannte erhalten. Trotz der offenbar ganz unzureichenden positiven Daten, über die er gebot, bietet Vasari eine Fülle präziser Angaben über Geburt, Tod und Lebensdauer der Meister, die er behandelt. Diese prüft Kallab im Zusammenhang und geschlossen in einer äußerst wichtigen Tabelle (S. 212—230), indem er Vasaris Angaben die urkundlich gesicherten gegenüberstellt. Das Gesamtresultat, das er auf S. 234/5 statistisch darlegt, ist sehr schlimm für Vasaris Ruf als Autor ausgefallen. Von 201 Daten, die untersucht wurden, sind 69 gegenwärtig unkontrollierbar, nur 33 absolut richtig, 41 annähernd richtig, 55 falsch! „Die annähernd richtigen stammen großenteils aus Epitaphien; die falschen hat Vasari auf Grund der Tradition festgestellt, und wo diese nicht zureichte, erfunden, ohne sie als solche zu kennzeichnen." Langjährige eigne Untersuchungen über Vasari haben mich zu dem gleichen Verdammungsurteil geführt. Die Epitaphien, die er bietet, sind vielfach modern und für sein Buch von literarischen Freunden verfaßt. Nicht alle Inschriften, die er benutzt hat, führt er an (Übersicht S. 242—245).

Die wichtigste Grundlage seines Werkes gewann Vasari aber auf vielfältigen Reisen in ganz Italien durch Autopsie (S. 247 ff.). Besonders Arezzo, Florenz, Rom, Neapel, Bologna und Venedig kannte er durch längeren Aufenthalt genau; er war mit dem Interesse des bildenden Künstlers den Kunstwerken, besonders Gemälden, allerdings ohne Systematik nachgegangen. Für Werke des Mittelalters hatte er kein Verständnis. Kallab meint, daß er sich Aufzeichnungen gemacht habe, da er z. B. Venedig seit 1542 nicht mehr besucht hatte. Doch darf man das erstaunliche Gedächtnis, das Künstler für Sachen, die sie interessieren, besitzen, nicht gering anschlagen. Immerhin: er mag sich den Inhalt besonders großer historischer Kompositionen, Namen dargestellter Personen in sein taccuino eingetragen haben. Umfangreich und genau können solche Aufzeichnungen nicht gewesen sein; nur durch nicht mehr frische Erinnerungen sind Fehler zu erklären, wie z. B. bei Beschreibung der beiden Hauptfresken in der Segnatura, wo er die Figuren durcheinanderwirft. Nicht alle Denkmäler, über die er berichtet, hat er gesehen; er hat manches durch Freunde, anderes wohl durch schriftliche Berichte erfahren.

Schließlich widmet Kallab eine Untersuchung der Tradition und ihrer Benutzung durch Vasari (S. 271). Was wußte man zu seiner Zeit noch vom Trecento? Es hatte sich doch allerorten mittels der Aufzeichnungen des Quattrocento eine Summe zuverlässiger Nachrichten in die Neuzeit hinübergerettet. Je mehr man sich der eigenen Zeit näherte, um so reichlicher flossen die — mündlich überlieferten — Nachrichten. Einzelne Vertreter der älteren Künstlergeneration hat Vasari noch persönlich gekannt (Signorelli); über andere konnte er von den Nachkommen Mitteilungen erhalten (San Gallo, Ghirlandajo).

Schlimm ist nur, wie Vasari mit den Nachrichten umspringt, dürftige Daten benutzt, um mit Hilfe typischer Züge eine Art von Biographie herzustellen. Eine Reihe sehr charakteristischer Beispiele (S. 281 ff.) zeigt uns Vasari als pragmatischen Historiker. Die Anekdote spielt eine große Rolle bei ihm und wird ihm gefährlich, denn auf ihr baut er zum Teil seine Darstellung auf. Man sollte sich diese Dinge immer gegenwärtig halten, wenn man Vasari als Quelle benutzt, ihm nie eine Einzelheit entnehmen, wenn man sie nicht historisch sonst beglaubigen kann: denn eben das typische Wiederholen gewisser Geschehnisse bei äußerlich ähnlichen Anlässen läßt erkennen, welchen Wert Vasaris Worte im Einzelfall beanspruchen dürfen!

Mit ein paar Leitsätzen schließt Kallab diesen Abschnitt (S. 291).

Achtzehn Jahre nach der ersten Auflage hat Vasari die Viten zum zweiten Male herausgegeben; aber, was gewöhnlich nicht beachtet wird: der

Digitized by Google

Druck zog sich über vier Jahre hin, und als Vasari 1566 seine große, wenn auch sehr hastige Informationsreise nach Oberitalien antrat, war der erste Band (Cimabue — Perugino) schon im Druck abgeschlossen (vgl. die Daten S. 295/6). Vincenzo Borghini, Miniato Pitti, Silvano Razzi gehen dem mit Arbeit überhäuften Manne dauernd an die Hand. Die großen Cyklen, die er im Palast Herzog Cosimos auszuführen hat, machen es ihm zur Pflicht, sich mit den Historikern vertraut zu machen und nötigen ihn, sich nach den authentischen Porträts vieler namhafter Persönlichkeiten umzutun. Eine große Gruppe von Denkmälern wird damit in den Kreis seiner Betrachtung gestellt.

Die zweite Ausgabe ist von der ersten vielfach unterschieden (S. 300ff.). Sie bietet eine große Zahl von neuen Biographien (161 gegen 133; nur eine einzige ist unterdrückt worden). In Wahrheit ist aber die Zahl der neu behandelten Meister viel größer, da in mehreren Biographien die Künstler einer Provinz oder eines Kunstzweiges zusammengenommen sind. Ebenso ist die Zahl der besprochenen Monumente gewaltig angewachsen. Die Quellen sind vermehrt und anders ausgenutzt. Eine Reihe von Gewährsmännern hat ihm wichtiges Material von außerhalb übermittelt und über Landesteile berichtet, die er gar nicht — wie das Friaul — oder nur flüchtig — Verona — besucht hat.

In der gleichen Art, wie für die erste Auflage, untersucht Kallab Vasaris Quellen bei der Neubearbeitung. Er weist (S. 308ff.) eine sehr eingehende Ausschlachtung der Chronik des Giovanni und Matteo Villani nach: höchst beachtenswert ist, daß Vasari für all die Monumente, die dort ohne Angabe der Künstler genannt werden, deren Namen dazu erfindet (vgl. bes. S. 328/9). Neben Chroniken von S. Maria Novella, S. Domenico in Prato und S. Marco in Florenz, denen er vereinzelte Notizen entnahm, hat er noch andere bisher nicht nachgewiesene Quellen benutzt (ich vermute, daß der mit der Florentiner Vergangenheit durch eigene Forschungen genau vertraute Borghini hier sein Hauptgewährsmann war). Für Siena stand ihm die Chronik des Andrea Dei, für Venedig die Werke von Navagiero und Sanudo, ferner Paulus Diaconus und Manettis Biographie des Papstes Nikolaus V. zur Verfügung. Von kunsthistorischen Schriften beruft er sich u. a. auf Cennini, Filarete und den Brief Campagnolas an Leonico Timeo (von dessen Inhalt Kallab eine Rekonstruktion versucht, S. 347—351) und benutzt weiter Scardeones kürzlich erschienenes Werk für die Paduaner Meister (S. 354). Alle diese Quellen aber verwertet er in der gleichen willkürlichen und saloppen Weise. Außer gelegentlichen Zitaten aus der schönen Literatur und der Anführung von Briefen, die ihm zur Verfügung standen, zieht er jetzt in ausgedehntem Maße Inschriften heran (S. 359ff.), wie denn überhaupt das Charakteristische des Vasari der Ausgabe von 1568 die Eitelkeit ist, mit der er sich stets als gelehrten Mann zeigen will.

Am meisten jedoch hatte Vasari durch Autopsie seine Kenntnisse bereichert. Aber bei weitem nicht alle Werke, von denen er jetzt spricht, hat er gesehen; manche, die in dem vor Antritt der großen Reise von 1566 schon gedruckten Teil behandelt waren, hatte er seit den vierziger Jahren bestimmt nicht wiedergesehen. Hier müssen ihm also Berichte anderer vorgelegen haben. Wieder hilft das Itinerar (S. 378ff.), Einblicke zu gewinnen. Was er erst jetzt — 1566 — kennen gelernt hat, wird angeflickt, nicht mit den schon vorhandenen Teilen verschmolzen. Trotzdem bleiben Zweifel, ob diese Erklärung von Vasaris Vorgehen hinreicht: mit großer Ehrlichkeit führt Kallab gegen seine eigene Theorie gewichtige Gründe ins Feld (S. 384). Ich bekenne, daß ich ebenfalls über die Methode, wie Vasari seine Zusätze einfügte, bisher keine Klarheit gewonnen habe.

Das meiste Material über die seit Erscheinen der ersten Ausgabe verstorbenen und die noch lebenden Künstler ist ihm direkt von Angehörigen oder Bekannten zugekommen; er selbst hatte sie wohl alle mehr oder minder genau gekannt. Die Unzuverlässigkeit seiner Angaben über sein eignes Leben (S. 395) muß uns aber vorsichtig machen. Ist er endlich direkt unehrlich in der Benutzung seiner Quellen, hat seine Pragmatik auch viele grobe Irrtümer zur Folge, so ist andrerseits die Behauptung, er sei ein Plagiator gewesen, unwahr.

Hiermit schließt der Hauptteil des Buches, dem noch mehrere Entwürfe und Fragmente angereiht sind. Im großen Stil wollte Kallab den Historiographen Vasari behandeln; in diesen Fragmenten entwickelt er allgemeine Ideen von weittragender Bedeutung. Diese Seiten enthalten eine Fülle von Anregung, wie sie uns selten geboten wird.

Und so möchte ich, um zu dem Hauptteil seiner Forschungen zu kommen, wünschen, daß sie vor allem Gemeingut der jüngeren Fachgenossen würden, daß auf unseren kunsthistorischen Seminarien dieses Buch den Studierenden zu eigen gemacht werden möge. Nur so darf man hoffen, daß die bisherige, wesentlich dilettantische Beschäftigung mit Vasari aufhören wird, und man nicht mehr von Fall zu Fall entscheidet, unbekümmert darum, daß das Einzelereignis sich ganz anders darstellt, prüft man es von dem höheren Standpunkte aus.

Digitized by Google

Die folgenden Berichtigungen und Zusätze sind nicht gedacht als Ausstellungen an Kallabs Buch: etwa wie eine Polemik gegen den Toten, von dessen hohem, wissenschaftlichen Ernst jede Seite dieses Buches beredte Kunde gibt. Wohl das meiste von dem, was an tatsächlichen Irrtümern stehen geblieben ist, wäre dem scharfsichtigen Auge des Autors nicht entgangen; und ich bin der Letzte, der dem Herausgeber, dem wir für seine aufopfernde Arbeit unsern Dank nicht versagen dürfen, einen Vorwurf daraus macht, daß sie stehen geblieben sind.

In einem einzigen Punkt, soweit es sachliche Fragen anlangt, muß ich einen von Kallab abweichenden Standpunkt hervorheben: in seiner Beurteilung des Verhältnisses von Gelli zum Anonymus. Ich sehe ab von den Übereinstimmungen in der Vita Brunelleschis, wo sie offenbar eine auch Vasari bekannte Quelle benutzten. Die Übereinstimmung aber in den Biographien des Agnolo Gaddi und des Antonio Veneziano (S. 194) ist so außerordentlich, daß wir geradezu annehmen müßten, sie hätten ihre Quellen in der genau gleichen Weise ausgeschrieben, was doch allzu unwahrscheinlich ist. Man kann diese Übereinstimmungen unmöglich mit Kallab belanglos nennen (S. 203).

Nicht richtig ist ferner, was K. S. 206 über die Benutzung des primo testo durch Gelli sagt. Zweifellos hat ihn dieser auch an der zweiten Stelle — über Donatellos Figuren am Campanile — direkt kopiert, wie schon v. Fabriczy vor langer Zeit nachwies (Repertorium XIX, S. 355—357). Billis Text ist ganz anders.

In Schutz nehmen muß man Vasari gegen Kallabs Angabe, daß er das Geburtsjahr Michelangelos falsch angegeben habe (S. 231). Vasari hat in diesem Falle die Florentiner Zeitrechnung zur Anwendung gebracht, wie schon die Note der Milanesiausgabe anmerkt.

Zu der Übersichtstabelle und zu den Regesten der Vasari-Biographie sind hier und da Zusätze zu machen, resp. Änderungen. Offenbar hatte Kallab noch keine Zeit gefunden, diese Partien zu überarbeiten. Zu S. 219 Antonello, † 1479, Lebensdauer kann von Vasari annähernd richtig angegeben sein (Arch. stor. Messinese 1903, S. 332 ff.).

S. 220 bei Domenico Veneziano fehlt das von Milanesi (II, 688) mitgeteilte Todesdatum: 15. Mai 1461.

S. 221. Gozzoli. Stirbt 4. Oktober 1497 (Arch. stor. ital. 1904, S. 146).

S. 222. Gio. Bellini; fehlt Todesdat. 29. Nov. 1516.

S. 223. Abbate von S. Clemente; wirklicher Name Pietro di Antonio Dei, geb. 1448; nachweisbar bis 1487 (Rivista d'arte 1904, S. 87). — Botticelli, geb. etwa 1444 (Revue archéologique 1901, II, S. 13).

S. 224. Signorelli, † 16. Okt. 1523 (Mancini; von Kallab, der das Datum kannte — vgl. S. 232 — zufällig ausgelassen). — Giorgione, † etwa Oktbr. 1510 (Arch. stor. d. arte 1888, S. 47).

S. 227. Boccaccino, † 1524—1525 (Sacchi, Notizie pittoriche Cremonesi, 1872, S. 223—225).

S. 229. Morto da Feltre; einziges sicheres Datum 1519 (Vecellio, Pittori Feltrensi, 1898, S. 81). — Palma. Das Geburtsdatum „etwa 1480", das Crowe und Cavalcaselle annehmen, beruht lediglich auf Vasaris Altersangabe, ist daher auszuscheiden.

Zu den Regesten der Biographie Vasaris.

Mit Regest 11 vgl. Reg. 71.

Reg. 101 gehört eigentlich vor R. 100. Die Angabe am Anfang von R. 100 ist irrig: sie gehört an den Schluß von Vasaris venezianischen Aufenthalt (etwa August 1542); es handelt sich um S. Spirito in Venedig.

Reg. 106. Tizian ist nicht in Rom, sondern in Bologna.

Reg. 117. Die Datierung der Zahlung in Pisa ist nach Pisaner Jahresrechnung zu verstehen; daher 3. Sept. 1544 zu lesen. Nur so wird ein vernünftiges Itinerar hergestellt. Vasari ist im Sommer, resp. Herbstanfang von Florenz über Pisa nach Neapel gereist und geht im Spätherbst des folgenden Jahres von Neapel nach Rom. Daher ist dieses Regest vor Reg. 115 einzuordnen und die Skizze des Itinerars S. 249 entsprechend zu verändern.

Reg. 137—141. Die Angaben über Vasaris Reisen in dieser Zeit müssen meines Erachtens etwas anders lauten (vgl. Repertorium XXIX, 1906, S. 179). Tatsache ist, daß er im Januar 1548 in Rimini war (VI, 582), dann zwei Monate in Ravenna zubrachte (VII, 421) und erst dann über Urbino nach Florenz resp. Arezzo sich begab.

Reg. 144 ist zu streichen; denn das Ereignis des Erdrutsches fand, wie Kallab Reg. 135 richtig hervorhebt, am 12. (nicht 10.) Nov. 1547 statt. Es gibt darüber den Bericht von Augenzeugen (abgedruckt bei Manni, Sigilli XXI, S. 31).

Reg. 149. Guicciardini trat schon Ende 1548 sein Amt als Statthalter von Arezzo an.

Reg. 153. Den Termin von Vasaris Heirat kann man mittels der Briefe Aretinos (V, 199 und 215 der Pariser Ausgabe von 1609) in den Oktober 1549 ansetzen.

Reg. 180/1. Hier hätte der Herausgeber doch verbessernd eingreifen sollen. Kallab selbst hat in seiner — am Schluß dieses Bandes wieder ab-

Digitized by Google

gedruckten — Anzeige von Scoti-Bertinelli mit bewundernswertem Fleiß und Scharfsinn erwiesen, daß der Druck der Viten im März 1550 beendet war, und daß der Brief an den Herzog am 8. März 1550 — beides nicht florentinische Datierung, also nicht 1551 — geschrieben wurde. Gerade diese wichtigen Regesten um ein Jahr falsch datiert zu finden, ist schmerzlich.

Reg. 220 gehört vor Reg. 217.

Reg. 422, 5. Hier ist aus zwei verschiedenen Bildern eines gemacht, was dann weitere Irrtümer nach sich zieht. Das Bild für den Bischof Strozzi stellt den Krucifixus, von den sieben Tugenden umgeben, dar (Vision des Hl. Anselmus); das Rosenkranzbild dagegen wurde, wie Fineschi ganz richtig angibt, auf Grund des Legats der Cammilla Capponi gemalt (über diese Dinge jetzt Arte e Storia XXVI, 1907, S. 18).

Ein paar störende Druckfehler: S. 41 Z. 3 v. u. ies Ciacconius; S. 116 Reg. 345: Lanci (i. e. Lancia, der bekannte Architekt; cf. S. 394); S. 125 Reg. 418 Cremona statt Mantua; S. 210, Z. 10 v. o. Neri di Bicci statt Bicci di Lorenzo; S. 268, Z. 2 v. u. Zeno da Verona statt Zevio.

Das Fehlen eines Kegisters ist sehr zu bedauern; auch „nicht rasche Leser" werden es oftmals vermissen.

Ref. hätte noch manche Bemerkung an Kallabs Studien anzuknüpfen, muß aber fürchten, die Anzeige über Gebühr auszudehnen. Das Buch ist so vielfach anregend, reizt zu so vielen Einzelforschungen, daß man die Hoffnung aussprechen darf, es möge sich ein jüngerer Forscher finden, der Kallabs Studien fortsetzt und nach den Richtungen hin erweitert, wo sie fragmentarisch geblieben sind. Freilich ist zu berücksichtigen, daß wir jetzt mit einer leidigen Tatsache zu rechnen haben, von der Kallab noch nichts wissen konnte: daß im florentiner Privatbesitz fünfzehn Bände der Korrespondenz Vasaris liegen, der Forschung aber vorläufig nicht zugänglich gemacht werden. Wie ich von demjenigen, der diesen wichtigen Fund gemacht hat, weiß, sind u. a. Giambullaris und Borghinis Briefe dabei. Es ist wahrscheinlich, daß von hier aus noch manche Aufklärung auch über die Entstehung der Viten uns zukommen wird; zu schweigen von den Daten zu Vasaris Biographie, die man hier wird kennen lernen.

Auch die monumentale Neu-Ausgabe von Vasaris Werk, deren erste Lieferungen binnen kurzem erscheinen sollen, wird, ich zweifle nicht, zur Klärung vieler wichtiger Fragen wesentlich beitragen.

G. Gronau.

B. KREMBS, Malerei und Weltweisheit. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1909; 8°, VIII. u. 117 S.

Im Vorwort versichert der Verfasser, sein Werk enthalte „Gedanken eigener und fremder Art", „die auf wenigen, aber verschiedentlich gestalteten und bunt gezierten Schalen gleich frischen und gereiften Früchten gesammelt und niedergelegt sind". Ich konnte nun diesen Früchten gar keinen Geschmack abgewinnen; und um gleich mein Urteil abzugeben, muß ich — zu meinem Bedauern — gestehen, daß es mir fast unbegreiflich erscheint, daß der Verfasser diese Sammlung fremder Gedankenarbeit und eigener Verworrenheit als wissenschaftliche Leistung auszugeben wagt. Noch verwunderlicher ist allerdings, daß ein so bekannter Verlag diese Mache mit seinem angesehenen Namen deckt.

Meine Pflicht ist es nun, das harte Urteil zu begründen; aber ich will mich möglichster Kürze befleißen, um nicht unnötig den Leser mit der Darlegung von Anschauungen zu behelligen, die sich jeder Debatte entziehen. Der Verfasser beginnt mit einer Betrachtung von Raffaels „die Schule von Athen". Er glaubt, die platonischen Ideen hätten dem Künstler bei der Ausführung als Richtschnur gedient. Diese Richtschnur hat wohl — meiner Meinung nach — den Künstler gar nicht gefördert; und ebensowenig kann aus ihr der ästhetische Wert des Werkes abgeleitet werden. Bald darauf erklärt uns Krembs, das Gebiet der Malerei sei das weiteste, ihre Darstellungsmittel seien die mannigfachsten unter allen Künsten, und darum spiegle sie die geschichtlichen Wandlungen am deutlichsten wieder. Lauter unbewiesene und vielfach irrige Annahmen, die mit einer Selbstverständlichkeit vorgetragen werden, die an kindliches Verhalten erinnert, das dort keine Schwierigkeiten und Probleme erblickt, wo der ernste Mann sinnend wägt. Aber das ist nur gleichsam die Ouverture; das Hauptmotiv der Durchführung liegt in der Überzeugung, daß die Kunst dort anhebt, wo die Philosophie verzweifelt. „Was diese nur durch die Vernunft zu ergreifen und durch Begriffe und Gedanken geistig auszudrücken vermag, das erhält in der Kunst gleichsam Fleisch und Blut. Die Kunst ist die Darstellung der Ideen in einem sinnlichen Werke. In diesen wenigen Worten liegt das ganze Wesen, der Adel, die Würde und die Allgewalt der Kunst. Denn die Ideen sind nach dem Gesagten höchst bewegliche, selbsttätige, urkräftige, den Stoff durchdringende, belebende und gestaltende Gedanken des Geistes. Diese reinen höheren Wesen hat der

Digitized by Google

Künstler vor Augen, von ihnen wird seine Phantasie entzündet, sie sind der Grundtypus bei seinen Schöpfungen" usw. Diesem unglücklichen Gemengsel aus halb unverstandenen Schillerschen und Platonischen Lehren wird heute wohl kein ernst zu nehmender Ästhetiker irgendwelche Bedeutung zugestehen, umsomehr, da das, was sich unter der Hülle willkürlicher Spekulation als richtiger Kern ergibt, doch längst bekannte Wahrheiten darstellt. Die „Ideen" sind überhaupt die Lieblinge unseres Verfassers; so setzt er sie auch ganz allgemein als Anfang jedes künstlerischen Schaffens. Leider widerlegt nur die praktische Erfahrung sehr häufig diese Bestimmung. Nach dieser allgemein „klärenden" Einleitung macht sich nun der Verfasser daran, in einer historischen Betrachtung die Wechselbeziehungen zwischen Malerei und Weltweisheit aufzuweisen. Er beginnt natürlich mit Plato, wobei er es lebhaft beklagt, daß dieser Denker es unterließ, den einen oder anderen seiner großen metaphysischen Gedanken „mit dem Schmelze der Farben und dem Zauber der Zeichnung" auf der Leinwand vorzuführen. Einer derartigen Naivität stehen wir geradezu staunend gegenüber! Weitere Proben wird man mir wohl erlassen. Da der Verfasser sehr fleißig und sehr ausführlich zitiert, findet der Leser in den Partien, die unter Anführungszeichen stehen, auch manch Bemerkenswertes, so z. B. einen dreißig Seiten langen Neudruck der Gedanken über dramatische Malerei von Karl Ludwig Fernow, der unserem Interesse durch das jüngst erschienene Buch von L. Gerhardt (Leipzig 1908) näher gerückt ist. Was allerdings diese Ausführungen mit dem eigentlichen Thema des Buches zu schaffen haben, kann ich nicht enträtseln; aber sie bilden eine der wenigen Rosinen in dem sonst so unschmackhaften Kuchen. Nach Schultze-Naumburgs Methode könnte man das Buch sehr gut als Gegenbeispiel verwenden, wie man nicht Ästhetik treiben soll. Vielleicht könnte es so heilsam wirken, aber man pflegt eben nicht Wissenschaft, um Gegenbeispiele zu liefern.

Emil Utitz.

REINHOLD FREIHERR V. LICHTENBERG, Haus, Dorf, Stadt. Eine Entwicklungsgeschichte des antiken Städtebaues. Verl. v. Rud. Haupt, Leipzig 1909.

Seine verfehlte Schrift über die ionische Säule habe ich dem Verfasser nicht angerechnet, sondern bin ohne Vorurteil an die Lektüre dieses neuen Buches herangetreten und habe es zunächst vollkommen ernst genommen. Daß von Anfang an fast jede Seite zum Widerspruch reizt, will nichts sagen, v. L.'s Entwicklungsgeschichte beginnt vor Adam und über jene Zeiten steht mir kein Urteil zu; ich möchte diese Kapitel aber doch meinen „prähistorischen" Kollegen empfehlen; vielleicht lernen sie ebensoviel daraus, wie ich aus denen, die Archäologisches enthalten! Manche Frage, mit der man sich bislang vergebens beschäftigt hat, findet hier kurzerhand ihre Lösung, und vieles erscheint durch v. L.'s Betrachtungsweise in ganz anderem Lichte!

„In Ägypten ist es der Stein, der von Natur aus zum Bauen dargeboten wird. Wohl ist auch alljährlich nach der Nilüberschwemmung Lehm in Massen vorhanden, aber da der fruchtbare Landstrich zu beiden Seiten des Stromes doch nur ein schmaler ist, so ward der für den Ackerbau so segensreiche und unentbehrliche Schlamm viel zu kostbar, als daß man ihn zu Ziegeln hätte verarbeiten dürfen. Das Holz war ebenfalls nicht leicht zu beschaffen, da Ägypten nur sehr wenige Gattungen von Bäumen hervorbringt. So blieb also nur der Stein übrig, der in den Gebirgen am östlichen Rande des Niltales in reicher Fülle sich darbietet. Die Steinarchitektur war darum von den ältesten Zeiten an die eigentliche nationale ägyptische Bauweise."

Auch über die assyrische Architektur erfahren wir viel Neues, sowie über die Bauten „Ägäas". Die „mancherlei neuen Ergebnisse eigener Forschung", die Verfasser „gründlich selbst kritisch" untersucht hat, wie es im Vorwort heißt, und die ursprünglich nur „rein wissenschaftlich für einen engeren Kreis von Fachgenossen" bestimmt waren, werden fast mit jeder Seite interessanter, ja so interessant, daß man versucht ist, im Vorwort nachzusehen, ob der Verfasser nicht unter dem 1. April zeichnet!

Ich habe dann nur noch das Kapitel über Athen und die Akropolis (p. 229 ff) ganz gelesen, und das ist, wenn man davon absieht, daß man ein angeblich wissenschaftliches Buch vor sich hat, recht amüsant:

„Der zwischen dem Pnyxhügel und dem Areopag eingebettete Raum eignete sich schon wegen der Nähe dieser beiden für das öffentliche Leben so bedeutsamen Punkte vortrefflich zur Agora. So kam diese nördlich der älteren Stadt zu liegen, und da hierdurch das Schwergewicht im öffentlichen Leben einmal hierher verlegt war, zog dies naturgemäß auch die weitere Besiedelung des nördlich der Akropolis gelegenen Geländes nach sich. Auf diese Art rückte die Stadt nach und nach in die zwischen Akropolis und Lykabettos gelegene Ebene vor, wo auch das moderne Athen liegt,

Digitized by Google

und auch die Agora schob sich im Laufe der Jahrhunderte immer mehr nach Norden und Osten vor, bis sie endlich in römischer Zeit dahin kam, wo heute noch der von Andronikos aus Kyrrhos in Syrien errichtete Turm der Winde steht, der im Innern eine Wasseruhr barg, während am Äußeren die Zeit durch Sonnenuhren angegeben wurde" . . . Auf der Burg gab es vor den Perserkriegen als einzigen größeren Bau nur den Athenatempel, die anderen Heiligtümer waren heilige Bezirke und enthielten keine Bauten. Im Südosten der Akropolis „gähnte eine tiefe Kluft" die nach den Perserkriegen mit dem Perserschutt zugeschüttet wurde. „Die hier nun gefundenen Statuen stellen zum Teil Priesterinnen der Athena dar. Es waren Gewandfiguren, an denen die Haare, Augen und Lippen nicht nur plastisch dargestellt, sondern ebenso wie die ornamentalen Verzierungen des Gewandes auch in Farben wiedergegeben sind". Andere Statuen stellen Götter dar, „so wurde z. B. das Bild des ein Kalb auf den Schultern tragenden Hermes wieder gefunden, das einen ausgesprochen genrehaften Zug aufweist". „An der Westseite plante bereits Kimon einen neuen prächtigen Torbau (gemeint sind die vorpersischen Propyläen) der auch schon in der Errichtung recht weit vorgeschritten war, so daß seine Anlage heute noch gut zu erkennen ist. Als dann Perikles zur Macht gelangte" erbaute er den „ebenfalls von Kimon bereits begonnenen neuen Tempel, den Parthenon". „Die Eingangshalle (der Propyläen) ward fünfschiffig und wird im Innern von vier Reihen großer ionischer Säulen getragen." Der Tempel der Nike Apteros wurde zur Erinnerung an die Schlacht von Plataeae erbaut. — —

Es ist zu bedauern, daß dem Gedankenreichtum, den man v. L. nicht absprechen kann, nicht genügend positive Kenntnisse zur Seite stehen, die läuternd und mäßigend auf seine Phantasie einwirken, und daß v. L. sich nicht mehr konzentriert, um seine Studien auf ein Gebiet zu beschränken.

A. Köster.

HERMANN SCHWEITZER, Die Skulpturensammlung des Städtischen Suermondt-Museums zu Aachen. I. Bd. Verlag von Ant. Creutzer vorm. M. Lempertz, Aachen.

Durch die Erwerbung der Sammlung des bekannten Bildhauers Richard Moest in Köln hat das Aachener Museum sich den Grundstein einer Skulpturensammlung geschaffen, die, durch weitere Ankäufe verstärkt, schon jetzt, der Zahl nach wenigstens, zu den stattlichsten Sammlungen im Besitze deutscher Museen gehört. Mit dankenswerter Schnelligkeit wird die Sammlung in einem opulenten Foliowerke veröffentlichen, dessen erster Band 65 vorzügliche Lichtdrucke bringt. Von den 139 abgebildeten Holzwerken sind in dem beigegebenen Verzeichnisse 18 auf Köln, 23 auf Kalkar, 32 allgemein auf den Niederrhein, 21 auf Westfalen, 20 auf Flandern und 5 auf Holland lokalisiert. Die Begründung dieser Zuschreibungen soll in einem besonderen Textbande erfolgen.

Abgesehen von den Kölner Figuren, von denen eine sitzende Madonna dem XIII., die anderen Stücke zumeist dem XIV. Jahrhundert angehören, stammen alle Skulpturen aus den letzten und ersten Jahrzehnten des XV. und XVI. Jahrhunderts, beziehungsweise aus einer noch späteren Zeit. An den ursprünglich bemalt gewesenen Stücken haben sich leider verhältnismäßig nur wenig Reste der für die Bestimmung der Echtheit so wesentlichen alten Polychromie erhalten. An ganzen Altarwerken enthält dieser Band den aus der Sammlung Bourgeois stammenden großen figurenreichen Petrusaltar, ein Werk des Kalkarer Meisters Jan van Haldern aus dem ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts, einen polychromierten flandrischen Altar (um 1530) aus der Kapelle „An der Heide" zu Elmpt, der sich durch die klare Komposition der sparsam gegliederten Gruppen auszeichnet, sowie ein kleines „Schaualtärchen" mit der Anbetung der Könige, eine Antwerpener Arbeit aus dem Anfang des XVI. Jahrhunderts. Zu den schönsten Stücken unter den Einzelfiguren und Gruppen gehören die aus der Sammlung Moest stammende abgelaugte hlg. Ursula und eine polychromierte stehende Madonna, Werke eines Osnabrücker Meisters, von dem sich noch zahlreiche Arbeiten im nördlichen Westfalen (das alte Bistum Osnabrück einbegriffen) erhalten haben. Datierte Werke dieses vorzugsweise in Holz arbeitenden Künstlers sind das Steinrelief in der Kreuzkapelle des Domes zu Osnabrück von 1517 und der große Schnitzaltar von 1520 in der Kirche zu Rödinghausen (Kreis Herford).

Der knappe Text enthält das zur Erklärung der Abbildungen Notwendige. Wünschenswert wäre nur eine genauere Angabe der Ergänzungen gewesen; doch sind die Abbildungen so scharf, daß man in den meisten Fällen aus ihnen alles erkennen kann.

A. Brüning.

Digitized by Google

CURT GLASER. Hans Holbein d. Ä. Kunstgeschichtliche Monographien XI. Leipzig, Karl W. Hiersemann. 1908.

Gebührt dem Wagnis einer umfassenden Studie über den älteren Holbein schon an sich Anerkennung, so noch mehr der Art, wie Glaser der schwierigen Aufgabe Herr geworden ist. Zwar ist die Materie nicht mit solcher Liebe auch für nebensächliche Dinge durchgepflügt wie in Stödtners Dissertation. Dafür hat das unmittelbar zum Thema Gehörige eine umso sorgfältigere Untersuchung erfahren. Nicht zuletzt verdient die übersichtliche Gliederung und Zusammenfassung des Stoffes Lob. Auf eine knappe Angabe der wenigen Lebensdaten folgt die Untersuchung der einzelnen Gemälde, darauf die Charakterisierung der Stilwandlungen. Den Beschluß bilden Exkurse über die Beziehungen zu Israhel van Meckenem, über die Zeichnungen nach anderen Vorbildern, über Sigmund Holbein und über die Schulbilder, sowie ein Verzeichnis der Handzeichnungen.

Von den Entdeckungen und Richtigstellungen älterer Angaben sei hier einiges hervorgehoben. Die Engel oben in den Seitenteilen der Marienbasilika sind jünger als die Kunst Holbeins. Unter ihrer Farbschicht erkennt man deutlich zwei große Wappen. Auch auf der Studie zur Dorothea in Basel (Glaser Nr. 9) ist übrigens der Wappenansatz zu sehen. — Aus der weitgehenden Übereinstimmung mit dem Vetterepitaph folgt notwendig die Zurückdatierung der Donaueschinger Passion auf 1499. — Die Altarflügel im Prager Rudolphinum werden, etwas spät, 1508—10 angesetzt. — Der Irrtum A. Seemanns, Daucher habe das Architekturmotiv aus dem Brunnen des Lebens Holbeins entlehnt, wird richtiggestellt; daß das Umgekehrte der Fall ist, brauchen nicht erst Daten zu beweisen.

Wichtiges Material wird aus entlegener Lokalliteratur zur Frage der Tätigkeit Holbeins als Glasmalers beigebracht. Schon Stödtner hatte darauf hingewiesen, daß Holbeins Rundzeichnung der Anbetung der Könige in Basel (Glaser Nr. 19), die nach Meckenems Stich (B 36) kopiert scheint, zugleich als Vorlage für eine früher im Baseler Historischen Museum befindliche, anscheinend verschollene Scheibe diente. Glaser führt nun die Glasgemälde im Mortuarium zu Eichstädt als eigenhändige Arbeiten Holbeins in die kunstwissenschaftliche Literatur ein. Seinem Hinweis auf eine Bemerkung Daniel Burckhardts im Baseler Katalog zu den Zeichnungen Nr. 39—43 wird dann weiterhin die Auffindung der schon früher von Friesenegger Holbein zugeschriebenen Glasgemälde in S. Ulrich durch Dirr (Münchener Jahrbuch 1909 I) verdankt.

Das Problem der Wechselbeziehungen zwischen Holbein und Meckenem wird wesentlich, wenn auch noch immer nicht völlig befriedigend geklärt. Ist wirklich längere Zeit hindurch ein so reger Verkehr zwischen den beiden räumlich weit getrennten Werkstätten denkbar, daß man annehmen darf, Meckenem habe wiederholt Zeichnungen Holbeins als Vorlagen erhalten, während wiederum seine Stiche des öfteren von der Holbeinwerkstatt kopiert wurden?

Diese Frage führt unmittelbar zu dem noch schwierigeren Thema weitererer Entlehnungen. Abgesehen von einigen sehr frühen Nachbildungen nach Motiven des Schongauerkreises und der von Halm in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1908 S. 537 ff. nachgewiesenen Nachzeichnung (Glaser Nr. 64) nach dem früher in S. Ulrich befindlichen Mörlinepitaph, ist da vor allem die prächtige sorgsame Federzeichnung in Basel (Glaser Nr. 33) zu nennen, eine Anbetung der Könige, nach einem wohl sicher niederländischen Original, die ihrer Technik nach nicht vor 1499 und nicht nach 1502 entstanden sein kann, da sie im Kaisheimer Altar bereits verwendet ist. Die Frage der Beziehungen zu den Niederlanden aber leitet gleich zu einem der wichtigsten Probleme, nämlich zur Frage nach dem Ursprung von Holbeins Kunst überhaupt. Für Stödtner ist eine frühe Rheinreise, vor der Schöpfung des Weingartner Altars, eine ausgemachte, kaum noch des Beweises bedürftige Tatsache. Glaser ist wenigstens in der Lage, zwei Gründe für diese These anzuführen. Nämlich 1. die große Ähnlichkeit der Modefigur in der Darbringung im Tempel des Weingartner Altars mit dem gleichen Mädchen auf Rogers Kolumbaaltar, 2. die noch frappantere, allerdings im Gegensinne erfolgte Kopie eines Häschers in der Donaueschinger Gefangennahme nach der von Voll dem Ouwater zugeschriebenen, angeblich gleichfalls aus Köln stammenden Gefangennehmung in München. Dies und die Beziehungen zu Meckenem müssen genügen, die Hypothese einer Kölnischen Reise vor 1493 zu stützen. Gerade das seltsame Verhältnis zu Meckenem sollte doch stutzig machen. Wenn schon ein derartig lebhafter Austausch von Studienblättern üblich war, warum sollte Holbein nicht auch die Kenntnis dieser beiden in Köln aufbewahrten niederländischen Werke rein zufällig durch Nachzeichnungen bez. Stiche Dritter vermittelt worden sein? Solche unorganischen, rein äußerlichen Entlehnungen, überdies in so geringer Anzahl, rechtfertigen doch noch nicht die Annahme,

Digitized by Google

Holbein sei, vor dem Beginn seiner nachweisbaren Schöpfungen, mit der kölnischen oder gar niederländischen Kunst in persönliche Berührung gekommen. Wäre das der Fall gewesen, so würde man in seinen Jugendwerken naturgemäß die stilistische Einwirkung der nordischen Schöpfungen finden. Davon aber kann nicht die Rede sein. Der Annahme einer Rheinreise von Frankfurt aus, 1501, stehen weniger gewichtige Gründe im Wege. Sie erklärt ungezwungen die Baseler Zeichnung, der Anbetung der Könige (Glaser Nr. 33) und die allgemeine Zunahme des Realismus. Doch ist auch die Hypothese dieser späteren Rheinreise nicht unbedingt nötig, da die Kenntnis der am Mittelrhein befindlichen Kunstwerke zur Erklärung der genannten Phänomene schon ausreicht. Für die Frühzeit dürfte jedenfalls eine Wanderung über Ulm hinaus kaum in Frage kommen.

Die Möglichkeit eines frühen Aufenthaltes in Ulm aber scheint mir nicht ganz von der Hand gewiesen werden zu können. Denn wenn schon überhaupt zwischen den schwäbischen Städten so enge Beziehungen bestanden, daß um 1450 der Maler Peter Kaltenhofer bald in Augsburg bald in Ravensburg seinen Wohnsitz hat, so hatte besonders am Ende des 15. Jahrhunderts Ulm auf das in jener Zeit verhältnismäßig kunstarme Augsburg einen außerordentlich starken Einfluß. Adolf Daucher und Gregor Erhardt sehen wir nach Augsburg auswandern, Michel Ehrhardt in Augsburg mit Aufträgen bedacht. Liegt nicht die Annahme nahe, daß umgekehrt auch junge Augsburger Künstler, nachdem sie in der Heimat etwa die ersten handwerklichen Grundlagen erworben hatten, zur weiteren Ausbildung in die Nachbarstadt zogen?

Nun ist es allerdings bei unserer gegenwärtigen Kenntnis der schwäbischen Malerei unmöglich, eine unmittelbar kontrollierbare Einwirkung der Ulmer Kunst auf Holbein nachzuweisen. Zu Stocker, dessen Knöringer Altar heute ja auf das bequemste mit den Weingartner Flügeln verglichen werden kann, besteht kein Verhältnis, ebensowenig zu Zeitblom. Es darf indes nicht übersehen werden, daß neben diesen beiden noch zahlreiche andere Maler in Ulm tätig waren. Unter ihnen möge hier auf die beiden ersten Meister der Jugendgeschichte des Johannes in Blaubeuren hingewiesen werden, deren Typik und Gewandbehandlung mit jener des Weingartner Altars immerhin so viel Ähnlichkeit hat, dass man, trotz dem ganz verschiedenen Raumgefühl aller drei Künstler, vielleicht auf einen gemeinsamen Lehrer schließen darf, der von Schüchlin nicht unbeeinflußt sein dürfte. Noch in Holbeins Afraaltar macht sich dieser ulmische Einfluß so stark bemerkbar, daß man die Jahreszahl im Nimbus des Matthaeus am Ende statt 1495 doch 1493 lesen muß.[1])

Die Annahme eines frühen Aufenthaltes Holbeins in Ulm wird ferner bestärkt durch die Tatsache, daß er 1499, bei nur vorübergehendem Aufenthalt daselbst, als „Bürger zu Ulm" bezeichnet wird. Sie wird aber fast zur Gewißheit erhoben durch sein Zusammenarbeiten mit Michel Ehrhardt. Dieser, 1469—1518 nachweisbar[2]) und neben dem älteren Syrlin der bedeutendste Plastiker der Donaustadt, erfreute sich weithin eines hohen Ansehens. Trotz seiner umfangreichen Tätigkeit für auswärts — 1493 Altar für Weingarten, 1494 Kruzifix für Hall, 1495 zwei Kruzifixe für S. Ulrich in Augsburg — behält er indes seinen Wohnsitz in Ulm, im Gegensatz zu Gregor Erhardt, der 1494 für dauernd nach Augsburg übersiedelt und ja noch 1502 mit Holbein und Adolf Daucher zusammen den Kaisheimer Altar fertigt. Da kaum anzunehmen ist, daß für den Weingartner Altar Schrein und Flügel an zwei Orten getrennt geschaffen wurden und Michel Erhardt sich vor 1495 noch nicht in Augsburg nachweisen läßt, dürfte der Altar wohl in Ulm entstanden sein. Offenbar hat Erhardt, der zu dem Zeitblomkreise anscheinend in keinem besonders freundlichen Verhältnisse stand, dem jungen Maler aus Augsburg den Weingartner Auftrag selbst zugewiesen; hieraus erklärte sich zwanglos, daß wider sonstiges Herkommen in diesem Falle der Name des Schnitzers neben dem des Malers auf dem Altar genannt wird; auch die weiteren Beziehungen Michels und Gregors zu Augsburg und Holbeins zu Ulm fänden in diesem Vorgang ihre Erklärung. —

Bietet schon die Frage nach der Herkunft der Kunst Holbeins nicht geringe Schwierigkeiten, so gilt das noch mehr für die weitere Entwicklung seines Stiles. Diese Entwicklung ist höchst widerspruchsvoll. Der Weingartner Altar ist der große Wurf frischer Jugendkraft. Neben ihm erscheint der Afraaltar so befangen, daß man versucht ist, ihn für älter zu halten. Mit dem Weingartner Altar leidlich vereinbar sind die Donaueschinger Passion und das Vetterepitaph, auch die kleinere Madonna in Nürnberg. Ganz aus dem Zusammenhange aber fällt der auf jeden Fall vor 1500 entstandene Tod Mariä bei Kleinberger mit seinem viel freieren Raumgefühl. Und im entgegengesetzten Sinne durchbricht die hochaltertümliche

(1) Der Katalog der Baseler Kunstsammlung, 1908, gibt sogar die Zahl 1490.
(2) Die Belege für die folgenden Angaben in des Verfassers demnächst erscheinender Abhandlung über die Ulmer Plastik um 1500.

Digitized by Google

Marienbasilika von 1499 den ruhigen Verlauf der Entwicklung. Einen frischen Aufschwung zeigt dann der Frankfurter Altar mit seiner realistischeren Typik, seiner energischen Aufnahme des Raumproblems und seinem vertieften Kolorismus. Von hier führt eine im einzelnen recht komplizierte Entwicklung zum Kaisheimer Altar und zur Paulusbasilika. Eine weitere Gruppe für sich bilden endlich die letzten Werke vom Schwartzepitaph an.[1])

Ist eine derartige unruhige Entwicklung in ungleichen, bald auf-, bald abwärts führenden Wellenlinien möglich? H. A. Schmid (Repertorium 1909 S. 369 f.) verneint diese Frage mit aller Entschiedenheit. „Jene Generationen waren keine modernen Ästheten, die heute ganz Böcklin, morgen ganz Impressionismus sind", schreibt er. Man kann zugestehen, daß die folgerichtige Entwicklung bei starken Künstlernaturen zu allen Zeiten das Normale zu sein pflegt. Ist darum eine Abweichung von der Norm psychologisch ganz ausgeschlossen? Selbst wenn man zugibt, daß Schüler, zumal der Bruder Sigmund, an Holbeins Arbeiten unverhältnismäßig großen Anteil haben, ist es erlaubt, lediglich dem angenommenen Gesetz der Stetigkeit der Entwicklung zuliebe fast die Hälfte von Holbeins Lebenswerke als eigenhändige Schöpfung zu streichen? Ich muß gestehen, daß mir Glasers Methode, weniger scharf zwischen Meister und Werkstatt zu scheiden, gerade Holbein gegenüber, dessen Stil auch in Einzelheiten die Unsicherheit niemals ganz verliert, durchaus gerechtfertigt erscheint.

Die 69 Abbildungen wird man, obgleich sowohl unter den Gemälden, wie besonders auch unter den Zeichnungen wichtige Stücke fehlen und gar keine Details gegeben sind, dankbar begrüßen.

Baum.

MAX GEISBERG: Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. — Meister der Graphik, Band II. Mit 120 Abbildungen auf 70 Tafeln. Leipzig. Klinkhardt & Biermann. Preis 16 M.

Geisbergs Werk über die Anfänge des deutschen Kupferstichs will nicht so sehr als gemeinverständliche Darstellung eines Sondergebietes der graphischen Künste, wie es die Einordnung in die Serie der Meister der Graphik vermuten lassen könnte, angesehen werden, als vielmehr als ergänzende Forschung zu Lehrs großem kritischem Katalog. Zeitlich schiebt das Buch Geisbergs sich zwischen den Erscheinungstermin des ersten und den des zweiten Bandes des Lehrsschen Kataloges ein, indem es das Gebiet beider behandelt. Dieses Verhältnis erklärt den verschiedenen Charakter der beiden Hälften des Geisbergschen Buches. Im ersten Teile werden neben treffenden Charakteristiken der einzelnen Meister einige abweichende Meinungen des Verfassers begründet und Berichtigungen zu Lehrs Katalog gegeben, dem sich Geisberg in allen Hauptpunkten unbedingt anschließt. Im zweiten Teile, der dem Meister E. S. gewidmet ist, wird in der Hauptsache eine chronologische Ordnung der Stiche dieses Meisters versucht. Eine Besprechung des vorliegenden Buches wird daher gut tun, nicht auf die grundsätzlichen Fragen einzugehen, sondern referierend die hauptsächlichen Abweichungen des neuen Buches von dem Lehrsschen Hauptwerke festzustellen.

Den Anfang macht der Meister der Spielkarten, dessen Hauptwerk, dem Kartenspiel, Geisberg schon früher eine eingehende Untersuchung gewidmet hatte. Geisberg weicht in dem zeitlichen Ansatz des Meisters um etwas von Lehrs Meinung ab und will nicht wie dieser seine Tätigkeit bis in die dreißiger Jahre hinaufdatieren. Eine Stütze seiner Meinung bildet der Stich des hl. Bernhardin (L. Kat. 239, 11), den Lehrs als Kopie des Meisters von 1462 nach dem Spielkartenmeister ansieht, während ihn Geisberg für ein allerdings retuschiertes Original nimmt, eine Möglichkeit, die übrigens auch Lehrs bereits erwog. Da Bernhardin erst 1450 heilig gesprochen wurde und hier bereits mit dem Nimbus dargestellt ist, muß auf eine sich bis in die fünfziger Jahre erstreckende Tätigkeit des Spielkartenmeisters geschlossen werden. Ebenfalls auf diese Zeit weisen Beeinflussungen von Seiten des Meisters E. S. in den Blattpflanzen der Madonna L. 31, die Lehrs für spätere Hinzufügung von Schülerhand hält, während Geisberg sie für original und zugehörig erklärt. Da somit für die fünfziger Jahre noch die Tätigkeit des Spielkartenmeisters festgelegt wäre, will Geisberg rückwärts nicht ohne Not über die vierziger Jahre hinausgehen.

An den Meister der Spielkarten schließt abweichend von der Lehrsschen Anordnung Geisberg dessen niederrheinischen Kopisten, den Meister von 1462, an, von dem nach seiner Meinung fast alle Kopien nach Stichen des Spielkartenmeisters herrühren. Im Gegensatz zu Lehrs schreibt er ihm die Darstellung der Weibesmacht (L. I, 163, 16) und die Madonna L. 12 zu und vor allem das

(1) Die Frage nach dem Meister des Sebastiansaltars kommt noch immer nicht zur Ruhe. Vgl. H. A. Schmid, Repertorium 1909, S. 370 und Voll, Pinakothekführer, 1908, Nachwort.

Digitized by Google

Kopienspiel. Da Geisberg einen direkten Einfluß des Meisters E. S. auf den Spielkartenmeister annimmt, will er nur durch dessen Vermittlung diesen Einfluß auf den Spielkartenmeister wirken lassen.

Es folgt der Meister von 1446, dessen Ruhm als frühester sicher datierbarer Stecher ja geschwunden ist, seitdem Lehrs nachweisen konnte, daß das Kartenspiel des Spielkartenmeisters vor 1446 entstanden sein muß, und auf diesen der Meister der Nürnberger Passion, in dessen künstlerischer Einschätzung und Datierung Geisberg darum von Lehrs abweicht, weil er nicht wie dieser annimmt, daß der Meister E. S. seine Passionsfolge benutzt habe, sondern umgekehrt die Folge des E. S. für die originale ansieht. So wird die Entstehungszeit aus den vierziger in die fünfziger Jahre hinabgerückt und der Meister zum Kopisten, dem nun auch 2 Kopien nach dem Spielkartenmeister, der Schmerzensmann (L. 28a) und die Anbetung der Könige (L. I, 150, 2) zugeschrieben werden.

Der Meister des Johannes Baptista macht den Beschluß in der Reihe der primitiven Stecher deutscher Herkunft. Es folgen die Niederländer. Zuerst der Meister des Todes Mariae, dem zwei Blätter, die Lehrs in der Schule des Spielkartenmeisters aufführt, der Türke mit dem Falken (L. 18) und die Dame mit dem Hund (L. 19) mit allerdings nicht eben zwingenden Gründen zugewiesen werden. Auch dem Meister des Kalvarienberges wird ein Stich aus dieser selben Gruppe zugeschrieben, der große Drachenkampf des hl. Georg (L. 14). Geisberg betrachtet das Blatt als Kopie nach dem Meister des Kalvarienberges vielleicht von der Hand des Meisters der Liebesgärten. Auf den sehr feinen Meister des Bileam, der wahrscheinlich burgundisch-französischer Herkunft ist, folgt endlich der Meister der Liebesgärten selbst, dem einige Entlehnungen von anderen Stechern nachgewiesen werden.

Aus dem Angeführten geht hervor, daß sich die Abweichungen Geisbergs von Lehrs kritischem Katalog zumeist auf die Gruppe, die in diesem als Schule des Meisters der Spielkarten bezeichnet wird, erstrecken. Geisberg geht dabei von der Erwägung aus, daß von Schule im eigentlichen Sinne bei den primitiven Stechern nicht die Rede sein könne, da der Werkstattbetrieb, der die Ausbildung von Schülern begünstige, hier fehle.

Der eigentliche Hauptinhalt des Buches ist dem Meister E. S. gewidmet. Die Lokalisierung seiner Tätigkeit am Oberrhein wird begründet, und Geisberg versucht, seine frühere, kaum haltbare Behauptung der Zugehörigkeit des Meisters zu der Straßburger Familie Reibeisen mit neuen Gründen zu stützen. Zu bemerken ist noch, daß Geisberg die Gruppe von Stichen, die man früher dem Meister der Sibylle gab, mit Lehrs in das Werk des E. S. aufnimmt. Mit Recht betont Geisberg, daß der Meister E. S. kein Maler, sondern ein Goldschmied gewesen. Das Suchen nach Bildern von seiner Hand dürfte aus diesem Grunde als aussichtslos aufzugeben sein. Andererseits bietet diese Erkenntnis die Aussicht auf die Möglichkeit einer glaubhaften chronologischen Ordnung des graphischen Werkes des Meisters, dessen Entwicklung eng verknüpft ist mit den jeweils erreichten, handwerklichen Fortschritten. Zwischen einem primitiven Stiche wie der Anbetung des Kindes mit den drei singenden Engeln und den bezeichneten und datierten Stichen der Spätzeit liegt ein weiter Weg künstlerischen Schaffens, in dem Frühwerke die Unsicherheit des Anfängers, dann die Versuche nach verschiedenen Richtungen um die Gewinnung sicherer Ausdrucksmittel, die aber alle durch ihre Tendenz auf weiche, tonige Wirkungen charakterisiert sind. Der nächste Schritt führt im Gegensatz hierzu zu einer Klärung der Strichlagen, die anfangen, selbständige Bedeutung zu gewinnen, nicht mehr nur zum Ganzen verschmolzen als Tonflächen zu wirken. Und zwar findet der Meister diese gesuchte Klärung in der Parallelschraffierung, neben der die Kreuzlagen nur eine geringe Rolle spielen. Deren bewußte Verwendung in diesem Sinne blieb erst Schongauer vorbehalten. Die Kreuzlagen treten in der Spätzeit vor den Parallellagen sogar nochmals weiter zurück. Neben dem Stichel findet die Schneidenadel künstlerische Verwendung, die in den letzten Arbeiten immer mehr das eigentliche Instrument des Kupferstichs verdrängt.

Diese technische Entwicklung, der Geisberg am Schluß ein eigenes Kapitel widmet, bildet das Hauptkriterium für die entwicklungsgeschichtliche Einordnung der Stiche des Meisters. Eingehende Detailvergleichungen führen dazu, innerhalb der Hauptgruppen eine Aufreihung der Stiche zu begründen. Es war kaum zu vermeiden, daß die Lektüre dieser Teile des Buches sich etwas ermüdend gestaltet. Im übrigen wird man wohl sagen dürfen, daß Gleisbergs Werk berufen sein wird, jedem der sich in das schwierige Gebiet des primitiven Kupferstiches hineinfinden will, zum Leitfaden zu dienen. Besonderes Lob verdient die reiche Illustrierung des Buches, durch die der Tafelband des Lehrschen Kataloges eine willkommene Ergänzung findet. Die Lichtdrucke sind klar und geben die Originale in zuverlässiger Treue wieder.

Curt Glaser.

Digitized by Google

WILLY BECKER. Rembrandt als Dichter. (Bücher der Kunst. Bd. 4.) Klinkhardt & Biermann, Leipzig. 1909. Mit 55 Abb. auf 20 Tafeln. Preis M. 4.—.

Mit dieser fleißigen Schrift hat uns ein junger Kunsthistoriker, ein Schüler von Schmarsow in Leipzig, überrascht. Der Einfluß des Lehrers tritt denn auch in den einleitenden Bemerkungen über die „Möglichkeiten des Poetischen in der Malerei" offen zutage. Hierzu möchten wir nur einige unwesentliche Ausstellungen machen. Die genealogische Folge der drei Hauptgattungen der Fabel ist, abweichend von der Auffassung des Verfassers, die der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtung; ebenso führt die Einreihung des Idylls unter die Gattung der dramatischen Dichtung zu falschen Schlüssen. Das Idyll ist eine epische Dichtungsart mit breiterer Heranziehung des Kulturlebens. — Im weiteren Verlauf seiner Darstellungen spricht dann der Autor über die äußere Bilderscheinung. Wie hier die Farbe und ihre technische Behandlung mit wenigen Worten abgetan wird, erregt unseren Widerspruch. Wir brauchen nur an den großen Gegensatz der dekorativen Malerei und des selbständigen Bildes zu erinnern, um diese Kürze störend zu empfinden. Ebensowenig haben auf Seite 33 f. die Ausführungen über die Gotik unsern Beifall. Über die Renaissance hinweg, die für die nordische Kunst nur formale Bedeutung hat, knüpft an die Spätgotik die Kunst des Barocks an. „Unbändiges Walten — — Kampf der Leidenschaften" — man denke nur an Witz, Grünewald und auch den jungen Dürer — ist schon der Gotik wie später dem Barock eigen. —

In der Bilderbeschreibung ist die Auslegung der Motive nicht immer mit Glück versucht. Auf der Radierung „Abrahams Opfer" aus dem Jahre 1655 (B. 35) schwingt Abraham das Messer in der linken Hand, was zu einer Beruhigung der Bewegung dienen soll. Daß in den Stichen B. 82, 96, 97, 116 und 133 linkshändige Personen dargestellt sind, entgeht dem Verfasser, sonst hätte er diesen Vorwurf nicht so ungewöhnlich gefunden. Den Künstler haben einfach malerische Erwägungen geleitet. Auch daß die Radierung „Hagar verlässt Abrahams Haus" (B. 30) der dramatischen Darstellungsform, und das Gemälde bei Lord Denbigh über den gleichen Gegenstand der lyrischen Darstellungsform zugezählt wird, können wir bei dem unbedeutenden Unterschied nicht einsehen. Am allerbedenklichsten erscheint uns aber die an die „Rückkehr des verlorenen Sohnes" in der Eremitage anknüpfende Betrachtung. Bode half sich in den „Studien" seinerzeit mit einigen Verlegenheitssätzen über die unklare Komposition hinweg; Neumann erfand das Wort „Gnade", und der Verfasser versucht im Anschluß an die Musik eine Erklärung. Seine Ausführungen haben etwas Gequältes, denn der Gegensatz in der Komposition wird ihm nicht entgangen sein. Wir können daher der gefundenen Lösung unsere Zustimmung nicht erteilen. Die Schwierigkeiten sind allein von der malerischen Seite her zu lösen, in der Konzeption klafft eine Lücke, die mit weit hergeholten Erklärungen nicht ausgefüllt wird. Am Schlusse der Untersuchung kommt der Verfasser in Anlehnung an die bekannten Schaffensperioden des Meisters zu dem Ergebnis, dass die Altersperiode unter dem Zeichen des Ausklingens der Barockkunst stehe. Wir nahmen seither nur eine Wandlung in der Auffassung, nicht aber in dem Zeitstil Rembrandts an und konnten uns auch nach dem Lesen des Buches nicht bekehren. — Die Bilderbeschreibung ist mit anerkennenswertem Geschick durchgeführt. Doch wäre an vielen Stellen eine Kürzung, die sich im Hinblick auf die beigegebenen Abbildungen leicht hätte durchführen lassen, dem Text im wesentlichen zugute gekommen.

Können wir auch im Prinzip mit der Arbeit nicht ganz einverstanden sein, so verdient doch die aufgewandte Mühe hohes Lob. Der Verfasser will uns noch durch eine gleiche Arbeit über das Porträt und die Landschaft erfreuen. Möglich, dass er in einem größeren Zusammenhange und nach Revidierung mancher seiner heutigen Schlüsse zur Aufstellung neuer Gesichtspunkte gelangt. Doch unsere Hoffnung ist nur gering, da uns der eingeschlagene Weg nicht als der richtige erscheint. Wie gefährlich es ist, den Dichter in Rembrandt zu stark zu betonen, darüber werden wir ausreichend aufgeklärt, und das möchten wir für die Forschung als das wertvollste Ergebnis der Abhandlung angesehen wissen. Rupp.

HANS THOMA. Des Meisters Gemälde in 874 Abbildungen. Herausgegeben von Henry Thode. (Klassiker der Kunst, Bd. 15.) Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt.

Das Gefühl, mit dem ich den stattlichen Band durchblättert habe, war aufrichtige Freude und steigende Überraschung über die Fülle der poetischen und bildnerischen Phantasie dieses reichen Künstlers und Menschen. Man versuche einen derartigen Band aus Werken Liebermanns, Leibls oder

Digitized by Google

vieler anderer von Rang und Namen zusammenzubringen — wie ärmlich wird das Resultat gegenüber dem übersprudelnden Genius Thoma ausfallen! Natürlich: dieser Vergleich ist kein Kriterium für die absolute Größe der btreffenden Künstler, aber es wäre doch ungerecht, einzuwenden, daß die farblose Reproduktion einem Liebermann etwa mehr als einem Thoma Eintrag tue: der Künstler hat in seiner Art ebenso seine koloristischen und luminaristischen Ideen wie irgend ein „ganz Moderner"; aber er besitzt mehr als die andern: eine universelle bildnerische Begabung, die ihm ermöglicht, einem jeden seiner Gemälde eine besondere künstlerische Struktur, einen besonderen Organismus in Komposition, Perspektive, Technik, linearem Rhythmus mitzuteilen. Der Vergleich mit dem stammverwandten Böcklin ist einfach unausweichlich und zur Klärung nötig; es zeigt sich dabei, daß Thoma überall den Organismus und die Struktur des Bildgedankens klarer, unverhüllter hervortreten läßt als Böcklin, der jeweils vermittelt und Übergänge schafft, um das allzu Nackte der künstlerischen Rechnung zu verdecken. Das erklärt sich wieder daraus, daß Thoma die einfachere Organisation der Beiden ist, deren Naivetät keine Problematik wie bei Böcklin aufkommen läßt. Bezeichnend ist, was Thoma selber von Böcklins künstlerischer Betrachtungsweise sagt: . . . . auch bei mir im Atelier sprach er sich nie über Allgemeines oder Gegenständliches in meinen Bildern aus, sondern er sprach vom Farbenmaterial und von Kontrastwirkungen der Farbe; dabei zog er aus der Westentasche farbige Wollenstreifen, an denen er demonstrierte, Komplementärfarben erklärte usw. Wer also Böcklins Werke genetisch verstehen will, wird nicht umhin können, solche Wirkungen mit Komplementärfarben zu analysieren, der schwer erkennbaren Rechnung des Künstlers nachzugehen: bei Thoma hat man es weit einfacher; die Auflösung der Rechnung bietet niemals Schwierigkeiten.

In der Fülle und Selbständigkeit seiner künstlerischen Ideen, in ihrer Zeitlosigkeit und Unabhängigkeit vom Schlachtgeschrei der andern liegt die Größe Thomas. Wo er sich mit schwierigen perspektivischen Problemen abgibt, ist seine Originalität mit Händen zu greifen, sie geht Hand in Hand mit der Unmodernität seiner Bilder. Aber noch bemerkenswerter scheint mir seine Selbständigkeit in der Behandlung rein malerischer Dinge: Wo andere immer wieder dieselbe, nicht von ihnen stammende Idee variieren, einen an sich ärmlichen Gedanken durch Nachahmung zu Tode hetzen, schöpft er jedesmal aus frischer, ungetrübter Quelle. Er ist als Maler des Lichtes in Deutschland vielleicht unvergleichlich, aber er paßt im ganzen genommen in keine der üblichen Kategorien und in seinen einzelnen Schöpfungen nicht einmal in ein und dasselbe Schema.

Es liegt — leider — im Wesen der modernen Kunstverhältnisse, daß eine solche Natur abseits am Wege bleiben mußte, daß sie nicht diejenige Wirkung ausüben konnte, die sie unter anderen Verhältnissen sicher ausgeübt haben würde. Für die einheitliche Weiterentwicklung aller bildnerischen Probleme in Deutschland liegt in diesen Verhältnissen eine schwere Hemmung, die noch auf Jahre hinaus dem eigenen Fortschritt Steine an die Füße binden wird.

Daß dieser, wie zu Anfang betont ward, hocherfreuliche Band erscheinen konnte, daß er gerade von des Meisters bestem Kenner und Freunde, Henry Thode, besorgt worden ist und in dieser handlichen und wohlfeilen Ausgabe herauskam, wird jeder mit der reinsten Freude begrüßen. Ich bin sogar überzeugt, daß die Wirkung des Buches eine ganz enorme sein wird, denn so viel die Farblosigkeit der Abbildungen (gerade die Dreifarbentafeln sind mißlungen!) den Originalen an Wirkung nimmt, um so viel wird durch die Vereinigung des ganzen überwältigenden Schaffens auch wieder gewonnen.

Wie unendlich schade ist es, daß zu diesem Thomabande nicht die notwendige Ergänzung, eine ebenso handliche Böcklinmonographie, erscheinen kann! Für die Erkenntnis der originellen Werte moderner deutscher Kunst wäre durch zwei solche Parallelbände unendlich viel gewonnen.

Hermann Voss.

C. RANCK, Geschichte der Gartenkunst. In der Sammlung „Aus Natur und Geisteswelt". Teubner, Leipzig 1909. (M. 1,25).

Willkommen ist dieses kleine Buch darum, weil es einen weiteren Leserkreis von dem Wert der architektonischen Gartengestaltung zu überzeugen sucht. Vielleicht hätte die gesunde Tendenz des Verf. noch schärfer zum Ausdruck kommen können, um nicht den geringsten Zweifel zu lassen, daß der „Landschaftsgarten" im Prinzip etwas Stilwidriges ist, was mit Kunst nichts zu tun hat. Den historischen Kapiteln, die sich im wesentlichen auf die neueren Handbücher stützen, möchte man eine systematischere Gliederung wünschen. So hat namentlich der Abschnitt „Der französische Garten" viel in sich aufnehmen müssen, was ihm nicht zugehört. Der Heidelberger Hortus Palatinus

Digitized by Google

des Salomon (nicht Simon) de Caus ist alles andre als französisch. Der Charakter des Barockgartens, der den eigentlich architektonischen Gartenstil bringt, gegenüber den lediglich geometrisch gedachten Plänen der Renaissance, kommt bei dieser Behandlungsweise nicht klar genug heraus. Auch wäre grade für einen Band dieser — im besten Sinne — populären Sammlung ein besonderer Abschnitt über die Anlage des kleineren Hausgartens in früherer Zeit wertvoll gewesen.

Was an der Disposition nicht befriedigt, hat wohl z. T. seine Ursache in der Entstehung des Buches: es ist aus Vorträgen hervorgegangen. Eine bei der Hast unsrer heutigen Arbeitsweise leider häufige Unsitte, die den fundamentalen Unterschied zwischen dem, was bei einer Vortragsreihe erlaubt und gefordert wird, und den Gesetzen eines Buches verkennt oder mißachtet. Grisebach.

G. M. ELLWOOD, Möbel und Raumkunst in England, 1680—1800. J. Hoffmann Verlag, Stuttgart 1909.

Als zweiter Band der Bauformenbibliothek liegt dieses Buch vor, gleich mustergültig ausgestattet wie der die Baukunst und dekorative Skulptur der deutschen Renaissance behandelnde erste Band. Auf nahezu 200 vollendet ausgeführten Tafeln werden viele Hunderte von Möbeln, Sockeln, Friesen, Füllungen, Tür- und Kaminverkleidungen, Stukkaturen usw. vorgeführt, wie sie zwischen 1600 und 1800 in England geschaffen wurden. Dabei sind nur die wirklich originellen Schöpfungen berücksichtigt. Alles, was den ästhetisch minderwertigen Stilströmungen, dem chinesischen und gotisierenden Chippendalestil und der unter französischer Einwirkung entstandenen Richtung angehört, ist weggelassen. Der Text umfaßt 7 Seiten und skizziert in präziser Form das Werden des englischen Mobiliars: die holländischen Einflüsse, die sich unter William III. bemerkbar machten, das Wirken des genialen Christopher Wren, des Schöpfers der eigentlichen englischen Renaissance, die Zeit der Königin Anna, in der das sogen. „cabriole leg" und das „Familienbureau" als wichtige Neuerungen aufkamen, die georgische Epoche mit ihren Verfeinerungen, die Aufnahme des Mahagoni zwischen 1710 und 15, die Wirksamkeit der Gebrüder Adam, Chippendale, Sheraton und Hepplewhite, der letzten Vertreter hochkultivierten Geschmackes. Aber der Text gibt nur den äußeren Rahmen, er macht weder ästhetische noch kunsthistorische Prätentionen. Und das ist gut, denn die im Bilde verkörperten Dinge schreiben ihre Geschichte selbst eindringlicher, verständlicher und wahrhaftiger als es gelehrte Abhandlungen vermöchten. Besonders wertvoll sind die zahlreichen tafelgroßen Interieuraufnahmen der Queen Anne-Zeit, der Georgianräume, der Prachtappartements in Landsdowne House, der Gallerien, Hallen, Korridore, Speise- und Bibliothekzimmer in Goodwod, in Lord Derby House und bei Sir John Soane, nach dessen Tode die Epoche absoluter Geschmacksverwilderung begann, der erst Morris ein Ende setzte, indem er neue Bahnen wies. So erweist sich diese Bauformenbibliothek als ein Bilderschatz, der eine ganz einzigartige Ergänzung unserer kunstgeschichtlichen Bücher darstellt. H. Popp.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN, IV. Heft und Beiheft zum XXX. Band:

W. WEISBACH, Eine Farbenskizze Tiepolos für die Kirche SS. Faustino e Giovita in Brescia (1 Taf., 9 Abb.)

Im Besitz des Verfassers befindliche Ölstudie von G. B. Tiepolo zu dem Fresko mit der Marter der beiden Heiligen in der genannten Kirche, das aber im wesentlichen von Domenico ausgeführt wurde. Vergleich mit anderen Arbeiten der Tiepolo und Hinweis auf ihre Stellung zwischen Rembrandt und Fragonard in der Radierkunst.

R. HAMANN, Die Kapitelle im Magdeburger Dom (Schluß). (2 Taf., 38 Abb.)

Behandelt: Seiten- und Querschiffe, Bischofsgang, Hochchor, Hochschiff des Nordtranseptes, Südtransept, Mittelschiff, Seitenschiffe, Türme.

J. ROOSVAAL, Benedikt Dreyer, ein Lübecker Bildschnitzer im Anf. des XVI. Jahrh. (11 Abb.)

Werke in Lübeck und Kopenhagen; drei neue Attributionen.

F. SARRE, Ein neues Blatt von Rembrandts indischen Zeichnungen. (Taf., 5 Abb.)

Im Besitz des Verf. Aus einem ursprünglich 25 Blätter umfassenden Bande, von dem bisher 14 nachzuweisen sind. Vergleich mit indischen Miniaturen des XVII. Jhrh.

F. SCHOTTMÜLLER, Arnolfo di Cambio's Skulpturen am Florentiner Dom (Taf., 7 Abb.)

Führt die Lünettenskulpturen an der Fassade (um 1300) auf Arnolfo zurück.

W. BODE, Die Wachsbüste einer Flora im Kaiser Friedrich-Museum — ein Werk des Leonardo da Vinci? (9 Abb. u. eine Farbentafel.)

. . . „ein Werk, das alle Dokumente für seine Herkunft von Leonardo und für diesen als seinen Künstler in sich trägt". Vgl. dazu die „Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen", Heft 3. 4. Die farbige Reproduktion ist mangelhaft.

C. v. FABRICZY, Kritisches Verzeichnis toskan. Holz- und Tonstatuen bis zum Beginn des Cinquecento (22 Abb.)

Pisaner, Florentiner und Sieneser Schule. Nach Aufbewahrungsorten alphabetisch geordnet und durch ein Künstlerverzeichnis ergänzt. Mit Literaturhinweisen und Angabe von vorhandenen Photographien und Abbildungen.

AUG. L. MAYER, Der Racionero Alonso Cano und die Kunst von Granada. (Dokumente.)

Akten über Cano, Bocanegra und Juan de Sevilla aus dem Archiv des Domkapitels zu Granada.

K. FREY, Studien zu Michelagniolo Buonarroti und zur Kunst seiner Zeit III.

Dokumente über den Marmordavid, die zwölf Domstatuen, die Sala del Consiglio Grande in der Signoria; „Ricordi artistici" von 1530 bis 1564, und Rechnungsauszüge aus der Fabbrica di S. Pietro.

REPERTOR. FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. 5. Heft.

J. GRAMM, Kaiser Sigismund als Stifter der Wandgemälde in der Augustinerkirche zu Konstanz.

Urkundenfund im Öhringer Archiv mit wichtigen Nachrichten über die Stiftung, den Baumeister Heinrich Gunterswyler und die drei Konstanzer Maler: Heinrich Grübel, Kaspar Sunder und Johannes Lederhoser. Hinweis auf den böhmischen Einschlag in der oberrheinischen Malerei.

M. BACH, Der angebliche Malername Hans Peurl auf Nürnberger Tafelgemälden des XV. Jahrhdts.

Widerlegt die phantastischen Lesungen Gebhardts und erklärt die bekannte Inschrift des Weingartner Altars für gefälscht.

H. A. SCHMID, Die Chronologie der Werke Grünewalds.

Rekonstruktion des Lebenslaufes. 1501 Schüler Holbeins d. Ä. in Frankfurt, 1502 und 1503 in Basel. Die Stuppacher Madonna und der Freiburger Flügel gehören zum Aschaffenburger Altar. Geb. gegen 1485, gest. um 1529.

K. E. MEIER, Fortleben der religiös-dogmat. Kompositionen Cranachs in d. Kunst d. Protestantismus.

Unterscheidet bei Cranach einen Prager, Königsberger und Weimarer Typus in der Behandlung des Themas „Gesetz und Gnade", und stellt dann eine Reihe von Nachwirkungen in Malerei, Holzschnitt, Plastik und Kunstgewerbe zusammen. (Mit Abb. des Donop-Epitaphs in Lemgo.)

R. HEDICKE, Beiträge z. niederländischen Kunstgeschichte.

I. Zur Periodenbildung in der Zeit des Überganges vom Mittelalter zur Neuzeit. II. Zwei Hauptrichtungen der Ornamentik des XVI. Jahrhdt. (Arabeske u. Grotteske). III. Der holländische Barockturm und seine Vorbilder.

J. HERWEGEN O. S. B., Ein mittelalterl. Kanon des menschlichen Körpers.

Verfaßt von der hl. Hildegard v. Bingen.

K. FREY, Rezension der Bücher von Aubert und Venturi über die Basilika von Assisi.

G. GRONAU, Die italien. Malerei des XV. bis XVIII. Jahrhunderts. Jahresbericht 1906.

Umfaßt alle Schulen außer Lombardei und Piemont.

L'ARTE, fasc. V.

P. PICCIRILLI, La Marsica monumentale. (Abb.)

Reste mittelalterlicher Architektur und Plastik in Carsoli, Rocca di Botte, Scurcola und Corcumello.

A. GALIETTI, Memorie della chiesa medievale di Cività Lavinia. (Abb.)

Spätromanische Pfeilerkirche ohne Querschiff.

G. GEROLA, Vecchi campanili sul lago di Como.

Studie über einen lokalen Turmtypus des XII. Jahrh., 15 Abbildungen.

L. OZZOLA, Opere del Pannini a Vienna. (Ohne Abb.)

Berücksichtigt alle Wiener Sammlungen.

Digitized by Google

A. FORATTI, Un affresco di Giov. Buonconsigli. (Abb.)

Madonna mit Kind aus Montagnana, jetzt in der Galerie zu Venedig. Der vicentinische Charakter wird betont.

G. SORDINI, Di Archita Ricci pittore urbinate.

Bestreitet auf Grund eines signierten Bildes in S. Ansano in Spoleto (Abb.) die von L. Venturi herrührende Zuschreibung eines Gemäldes in Villa Borghese (Loth und seine Töchter) an denselben Maler.

W. BOMBE, Di un presunto ritratto del generale A. dal Borro nel museo Kais. Friedrich a Berlino.

Bestreitet die Identität des Berliner „Borro" mit dem authentischen Porträt in Arezzo (Abb.), sagt aber im übrigen nichts Neues.

L. RICCI, Come debba chiamarsi il Pisanello.

Nimmt als Vornamen „Antonio" an, nicht „Vittore".

G. RIVERA, Alcune opere di oreficeria nell'Aquila e Niccolò da Guardiagrele.

Mit einem Dokument über die Tätigkeit dieses Goldschmieds

G. A. SIMONSON, Guardi e Longhi. (A proposito dei loro dipinti del Ridotto.)

A. VENTURI, Le arti minori a Ferrara nella fine del secolo XV.

Kurze Notiz über Stickereien und Ledertapeten.

GAZETTE DES BEAUX-Arts, décembre:

P. DORBEC, Louis Tocqué. (Taf., 12 Abb.)

Kurze Studie über diesen Porträtmaler (1696—1772) der Nattier-Schule.

P. GOUJON, Corot peintre de figures. (Taf., 5 Abb.)

Die besprochenen Bilder sämtlich in französischem Privatbesitz.

L. BÉNÉDITE, Peintres-graveurs et peintres-lithographes. II. La „Société des peintres-lithographes".

Mit einer Original-Lithographie von Ch. Shannon: „Die Flut".

REZENSIONEN:

P. Durrieu, „Les antiquités judaïques et Jehan Foucquet" (H. Martin). A. Weese, „Die Bildnisse Albr. v. Hallers" (C. de Mandach).

BIBLIOGRAPHIE des zweiten Halbjahres 1909.

BURLINGTON MAGAZINE, december:

L. CURT, Two saints by Pesellino (2 Abb.)

Rekonstruktion des 1455 von Pesellino begonnenen und 1459 von Fra Fil. Lippi vollendeten Pistojeser Altarbildes, dessen Mittelstück die Trinität der Nat. Gallery bildete, und das Waagen in der Sammlung Young Ottley sah.

F. R. MARTIN, A Schiraz carpet of the 15th century.

Auffallend altes Exemplar, mit vier Löwen in den Ecken, im Besitz von Mrs. Chadbourne.

P. LAFOND, Damian Froment.

Mit Abb. der Schnitzaltäre von S. Pablo und N. S. del Pilar in Zaragoza.

CH. FFOULKES, The armour of Jeanne d'Arc (9 Abb.)

L. OZZOLA, Works of Salv. Rosa in England (Abb.)

Glossen zu den Attributionen in London u. Umgebung.

REZENSIONEN:

E. R. Pennell, „French cathedrals" (T. G. Jackson). Borenius, „The painters of Vicenza" (R. E. Fry).

J. WEALE, The risen saviour appearing to his mother; a masterpiece by Roger de la Pasture.

Tafel von einem Altarwerk, früher im Besitz von D. Pedro de Madraso in Madrid, jetzt bei Durlacher.

CH. LOESER, Minerva bronze attributed to Cellini (3 Abb.)

Glaubt entgegen Lippman — Burl. Mag. oct. — das Werk Sansovino attribuieren zu sollen.

ART IN AMERICA:

Mit Abb. der Findung Mosis von Rembrandt in der Sig. Johnson und zweier Rüstungen (1480 und 1590) aus dem Besitz von Rutherfurd Stuyvesant.

ONZE KUNST N°. 11, November:

W. MARTIN, Jan Steen en zijn Kunst op de Tentoonstelling te Londen.

Sonderheft mit 23 Abbildungen.

THE CONNOISSEUR, N°. 100, Nov. U. a.:

V. MANNERS, Lady Wantage's collection of pictures.

Mit Reproduktionen nach Bildern von P. de Hoogh, Both, Steen, J. v. Ostade, Hobbema, Hondecoeter, Murillo, W. v. de Velde, J. Ruysdael, Teniers d. J., A. v. Ostade.

KUNSTCHRONIK, N°. 9, 10, 11:

F. Schottmüller, G. Dehio, G. Pauli, F. Rintelen über die Florabüste.

CICERONE, N°. 24:

G. Gronau, A. Goldschmidt, H. Wölfflin, G. Pauli, H. Voss über die Florabüste.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

Die Rubrik verzeichnet die regelmäßigen Eingänge der Rezensionsexemplare. Die Form der Besprechung behält sich die Schriftleitung vor. Neuerscheinungen, die einer ausführlichen Rezension nicht bedürfen, werden hier nur kurz angezeigt. Anfragen nur an Herrn Dr. ERNST KÜHNEL, Charlottenburg, Grolmanstr. 54. Zusendungen der Rezensionsexemplare auch durch den Verlag KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

A. FÄH, Die Kunst des Mittelalters. Geschichtliche Jugend- und Volksbibliothek. XXVI. Band. Verlagsanstalt vorm. G. J. Manz, Regensburg, 1909. 135 S. (58 Abb.) 1,20 M., geb. 1,70 M.

Man mag über das immer stärker zutage tretende Bestreben, Kunstverständnis in weiteste Kreise zu tragen, denken wie man will, diesem seinem Zwecke entspricht Fähs fleißiges Schriftchen kaum; es gibt zuviel und zu wenig; zuviel Beschreibungen und für das große Publikum leere Namen, zu denen die mäßigen Abbildungen kein Verhältnis gewinnen lassen, und zu wenig vom eigentlichsten Wesen. Josten

LEONARDO DA VINCI, Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von H. Ludwig neu herausgegeben u. eingeleitet von Marie Herzfeld. Jena, Eugen Diederichs. (XXXIX, 437 S.) 10 M.

In einer Zeit, da man die alltäglichsten Äußerungen der unbedeutendsten Künstler mit bedauernswertem Eifer sammelt, ist diese gewissenhaft kommentierte und vortrefflich eingeleitete Ausgabe der hervorragendsten kunsttheoretischen Schrift aller Zeiten als eine wahre Wohltat zu begrüßen. Hoffentlich dringt in diesem neuen Gewande Leonardos Bibel nun auch wirklich so weit, daß man seine Kunst nicht mehr durch das Opernglas spektabel freudiger Kritik, sondern endlich einmal durch jenen „großen Spiegel" ansieht, der ihm selbst als Maßstab seines Schaffens gegolten hat.

P. SCHUBRING, Die sixtinische Kapelle. Mit 138 Abbildungen. Rom, Frank & Co. Geb. 4 M.

Eine volkstümliche, knappe Darstellung. Die Ausstattung lehnt sich an die „Klassiker der Kunst". Die Bearbeitung des Themas entspricht den populären Tendenzen des Werkes.

V. FLEISCHER, Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler (1611—1684). Wien und Leipzig, C. W. Stern 1910. (245 S. und 1 Taf.)

Dieser erste Band der „Veröffentlichungen der Gesellsch. f. neuere Geschichte Österreichs" enthält eine Reihe wichtiger Funde, die der Verf. bei der Neuordnung des Lichtensteinischen Hausarchivs in alten Inventars- und Rechnungsakten machte, und das „Werk von der Architektur" des Fürsten Karl Eusebius, das wir auch als ein wichtiges Dokument zur Geschichte des Sammelwesens ansprechen können. Die Verdienste dieser mühsamen archivalischen Studien brauchen nicht erst einzeln hervorgehoben zu werden. Die Tafel reproduziert das Plumenauer Schloß nach dem Stich von Delsenbach.

BOGENG, G. A. E., Taschenbuch des Bücherfreundes für 1909 mit Beilage: Jahrbuch für Bücherkunde und Liebhaberei. 1. Jahrgang. Max Harrwitz, Nikolassee b. Berlin.

Das Taschenbuch enthält eine Reihe zweckmäßiger Vordrucke, die jedem Bücherfreund die Ordnung und Übersicht seiner Schätze erleichtern werden.
Das Jahrbuch ist von dauerndem Werte. F. von Zobeltitz bietet einen Abriß der Geschichte der Gesellschaft der Bibliophilen, Bogeng selbst einen ausführlichen und im ganzen sehr zweckmäßig angelegten Umriß eine Fachkunde für Büchersammler. Daß in einem für Bibliophilen bestimmten Buche jedoch eine derartig winzige und unleserliche Schrift noch dazu verschiedener Antiquatypen (vgl. S. 73 mit 74) gewählt wurde, ist bei dem sonst guten Buch doppelt zu bedauern. W. K

WIE MAN VOR HOHENKÜNGSPERG gezogen ist und wie es gewunnen wart. (Straßburg, J. H. Ed. Heitz.)

Eine Sammlung der von E. Major in der „Straßburger Post" gegen Bodo Ebhardts Rekonstruktion erschienenen Aufsätze, mit einem sehr witzigen Vorwort „An den guotwilligen Leser" und in passender typographischer Ausstattung.

WEICHERS KUNSTBÜCHER: Nr. 26—31.
Die Meisterbilder von Goya, Dürer, Gainsborough, — —, Luini, Greuze. Verlag Wilh. Weicher, Berlin. Preis je 80 Pf.

G. VASARI, La vie des peintres italiens. Trad. p. T. de Wyzewa.

I. Filippo Lippi et Botticelli (16 Abb.).
II. Fra Angelico et Benozzo Gozzoli (16 Abb.).
III. Filippino Lippi et Lor. di Credi (13 Abb.).
Verlag Fréd. Gittler, Paris. Preis je 1 fr.

ERICH BECKER, Das Quellenwunder Moses' in der altchristl. Kunst. J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

MAX OSBORN, Eugen Bracht (Künstler-Monographien). Velhagen & Klasing. Bielefeld u. Leipzig.

R. CORWEGH, Donatellos Sängerkanzel im Dom zu Florenz. B. Cassirer, Berlin.

A. SCHMARSOW, Federigo Barocci. B. G. Teubner, Leipzig.

W. v. SEIDLITZ, Leonardo da Vinci. J. Bard, Berlin.

MENDELSSOHN, Fra Filippo Lippi. J. Bard, Berlin.

MAX WINGENROTH, Die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg. Bielefelds Verlag, Freiburg.

SANDER PIERRON, Henri Bonquet. G. van Oest, Brüssel.

E. W. BREDT, Sittliche oder unsittliche Kunst? Piper & Co., München.

PAUL EUDEL, Fälscherkünste. Fr. Wilh. Grunow, Leipzig.

FRITZ BURGER, Die Villen des Andrea Palladio. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ELSA FRÖHLICHER, Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüng. und ihr Einfluß auf die Schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

VICTOR FLEISCHER, Fürst von Liechtenstein als Bauherr und Kunstsammler. C. W. Stern, Wien.

HERM. LÜER und MAX CREUTZ, Geschichte der Metallkunst. Ferdinand Enke, Stuttgart.

KURT RATHE, Der figurale Schmuck der alten Domfassade zu Florenz. C. W. Stern, Wien.

Digitized by Google

VICTOR WALLERSTEIN, Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

TRIFON TRAPESNIKOFF, Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. J. H. Ed. Heitz, Straßburg.

E. W. MOES, De Nationale Konst-Gallery en het Koninklijken Eduard van Biema Museum. Frederik Muller & Co., Amsterdam.

E. W. BREDT, Deutsche Lande Deutsche Maler. Theod. Thomas, Leipzig.

ADOLF PAUL OPPÉ, Raphael. Methuen & Co., London.

ERNST BERGER, Farbenlehre. J.J.Weber, Leipzig.

ÖSTERREICHISCHE KUNSTTOPOGRAPHIE, herausgeg. von der k. k. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale, Band III, Politischer Bezirk Melk. Anton Schroll & Co., Wien.

FELIX GRAEFE, Jan Sanders van Hemessen. Karl W. Hiersemann, Leipzig.

AUG. HORNEFFER, Mensch und Form. Dr.Werner Klinkhardt, Leipzig.

ARTHUR ROESSLER, Rudolf von Alt. Karl Graeser & C., Wien.

WILHELM HAUSENSTEIN, Der Bauern-Bruegel (Klassische Illustratoren, Bd. VI). Piper & Co., München.

HANS JANTZEN, Das niederländische Architekturbild. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

BACK, Die mittelalterliche Kunst. J. Baer, Frankfurt a. M.

III. Jahrgang, Heft I.
Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.
Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, Charlottenburg, Grolmanstraße 54.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. H. UHDE-BERNAYS, Herrsching am Ammersee. / In ÖSTERREICH: Dr. W. SUIDA, Baden bei Wien, Witzmanngasse 3.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der Kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese alphabetisch nach Städten geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an **Klinkhardt & Biermann** in **Leipzig.**

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Seltene Bücher. Kupferstiche. Porträts. Handzeichnungen. Buch- und Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Ludwig Glenk,** **Unter den Linden 59.** Gegr. 1886. Antiquitäten. China, Japan, Persien. Islamische Kunst. Alte Gemälde, Pastelle, Miniaturen, Kupferstiche, Lithographien. Bedeutendste Adolf Menzel-Sammlung. Japanische Farbenholzschnitte. Illustrierte Bücher. Ankauf wertvoll. Stücke zu gut. Preis.

– **Paul Graupe,** Kochstraße 3. Seltene Bücher / Manuskripte / Kupferstiche / Exlibris / Stammbücher etc. / Ankauf / Verkauf.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamerstr. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Budapest. **Könyves Kálmán.** Ungarische Kunstverlags-A. G., Nagymező u. 37—39. Kunstverlag. Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragend. Schöpfungen ungarischer Künstler. Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.

Darmstadt. **Müller & Rühle.** Großherzoglich hessische Hofkunsthandlung. Kais. russ. Hofl.

Dresden. **Galerie Ernst Arnold.** Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

– **Franz Meyer,** Struvestraße 2, I. Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen alter und neuerer Meister. An- und Verkauf sowie Taxation von Einzelblättern und ganzen Sammlungen.

– **Emil Richter,** Hofkunsthändler. H. Holst. Spezialität Alte und Neue Graphik. Handzeichnungen. Permanente Gemälde-Ausstellung.

– **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- und Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 218 Kunstbl. u. Kupferst., Nr. 220 Histor. Architektur. In Vorber.: Alte Drucke, Kat. f. Bücherfr. Napoleonica, Kulturhist. Blätt., Kostümkunde, Stammbüch.

Frankfurt **a. M. Joseph Baer & Co.,** Buchhandlung u. Antiquariat, Hochstr. 6. Spez.: Kunst u. Kunstwissensch. Seltene Drucke. Handschr. m. Miniat.

– **Rudolph Bangel,** begr. 1868, Kaiserstr. 66, Übernahme v. Kunstwerk. all. Art z. Auktion od. freihänd. Verkauf. 786 Kataloge. Ständige Kunstausstell.

– **Philipp Bode,** **Weserstraße 24.** Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **Frankfurter Kunstverein.** Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

– **A. Voigtländer-Tetzner,** Kunsthandlung für alte und moderne Graphik. Mainzer Landstraße 19.

– **Max Ziegert,** Hochstraße 3. Kupferstiche, Handzeichnungen Autographen, Holzschnittwerke Porträts, Ansichten, Inkunabeln Übernahme v. Aukt.-Aufträgen.

Heidelberg. **Ernst Carlebach** Buchhandlung und Antiquariat. Kataloge gratis.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhdlg.** Kupferst., Holzschn., Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Eisner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

– **J. M. Heberle** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Münzen.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **P. H. Beyer & Sohn.** Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc).

– **C. G. Boerner,** Kupferstiche, Handzeichn., Autograph., Manuskr., Holzschnittb., Erstausgab., Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

– **Karl W. Hiersemann.** Antiquariat und Verlag für Kunst und Kunstgewerbe Architektur, Archaeologie etc. Groß. Lag. v. Biblioth.-Werk., Zeitschr., Oriental. Handschr. u. Miniaturen, Japan. Farbenholzschn., sow. eine Sammlg. v. Palmblatt-Manuskript. aus Süd-Indien.

– **Pietro Del Vecchio.** Hofkunsthandlung. Ausstellung von Werken erster Meister. Kunstsortiment. Moderne Graphik.

München, Pfandhausstr. 8. **Hermann Einstein.** Kgl. bayr. Hoflieferant Antiquitäten u. Gemälde.

– **Galerie Helbing.** Übernahme ganzer Sammlungen, wie einzelner guter Stücke behufs Auktion und freihändigen Verkaufs. Ständige Ausstellung erstklassiger Antiquitäten, Kunstgegenstände, Ölgemälde alter und neuerer Meister, Kupferstiche etc.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Diese Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft gelangt einmal im Quartal auch im CICERONE zum Abdruck.

Digitized by Google

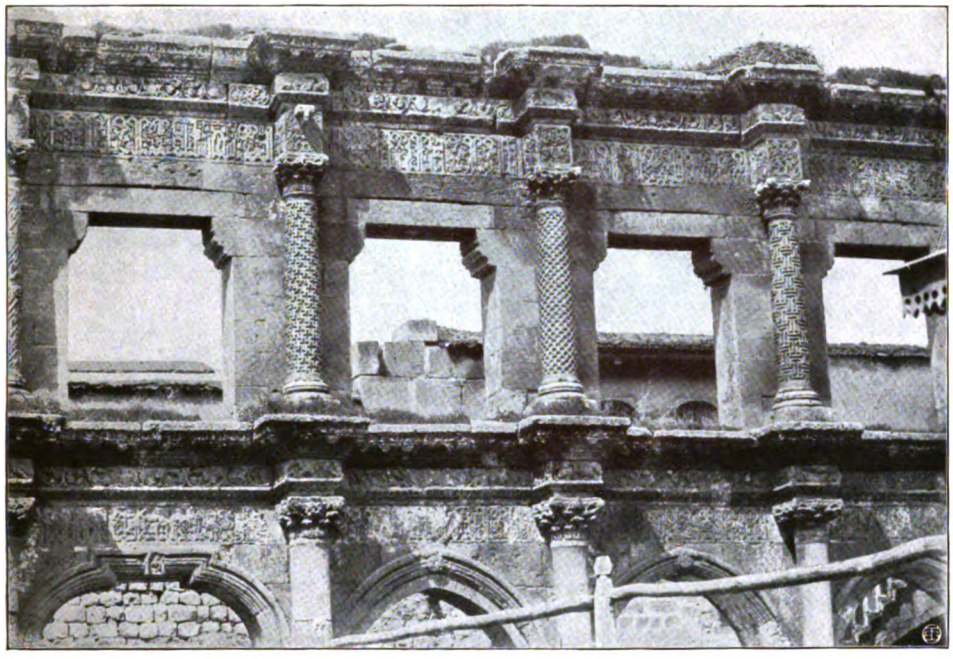


Abb. 1. Dijarbekr (Amida), Große Moschee: Westfassade des Vorhofes

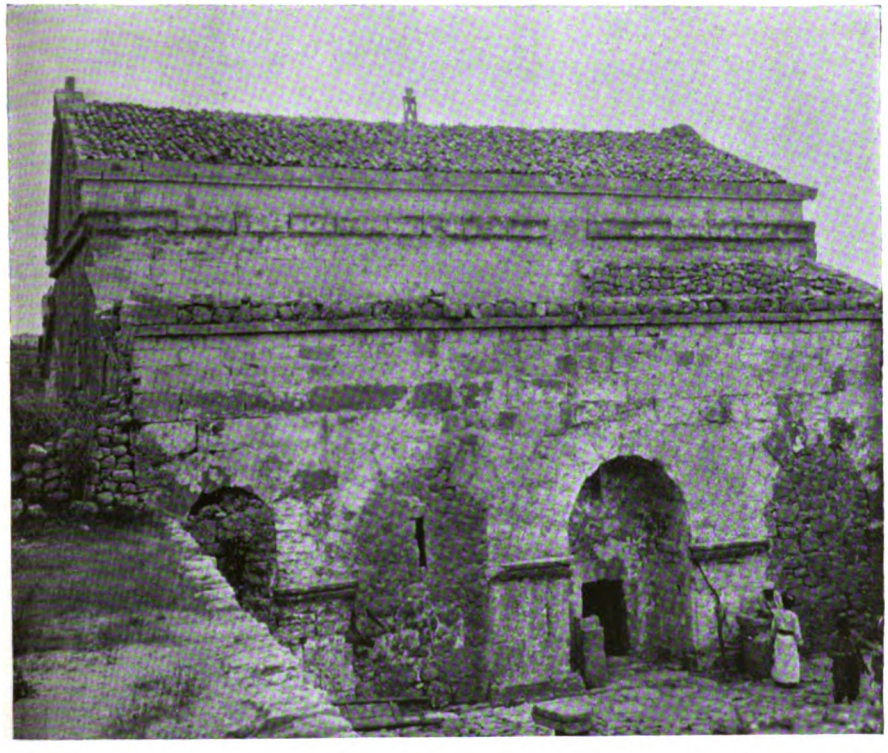


Abb. 2. Salah, Jakobskirche: Außenansicht

Zu: J. STRZYGOWSKI, DER EINTRITT MESOPOTAMIENS IN DIE GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Kirche des Tur Abdin-Gebietes: Die schweren Friese des Äußern

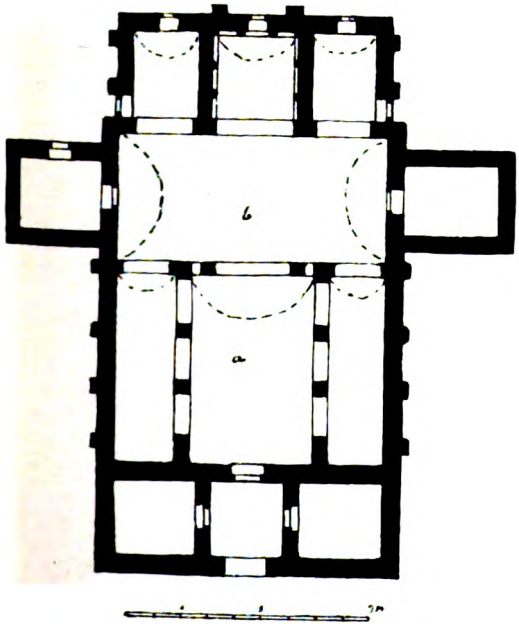


Abb. 5. Oviedo, Santullano: Grundriß

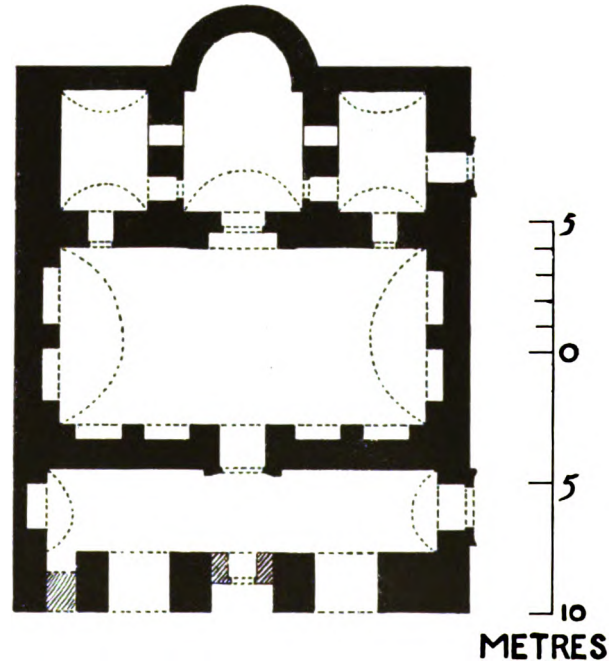


Abb. 3. Salah, Jakobskirche: Grundriß

Zu: J. STRZYGOWSKI, DER EINTRITT MESOPOTAMIENS IN DIE GESCHICHTE DER CHRISTLICHEN KUNST

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. F. HALS, Flötenspieler — Sig. E. D. Libbey, Toledo, U. S. A.

Abb. 2. F. HALS, Bildnis des Caspar Sibelius — Sig. M. C. D. Borden, New York

Abb. 3. F. HALS, Frauenbildnis — Metropolitan Museum, New York

Abb. 4. F. HALS, Männliches Bildnis — Metropolitan Museum, New York

Zu: W. VALENTINER, DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. REMBRANDT, Männliches Bildnis — Historical Society, New York

Abb. 6. REMBRANDT, Männliches Bildnis — Sig. Mrs. Morris K. Jesup, New York

Abb. 7. REMBRANDT, Damenbildnis — Sig. Mrs. Morris K. Jesup, New York

Abb. 8. REMBRANDT (?), Bildnis eines jungen Mannes — Alte Pitakothek, München

Zu: W. VALENTINER, DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. REMBRANDT,
Der Gelehrte

Sig. Mrs. C. P. Huntington,
New York

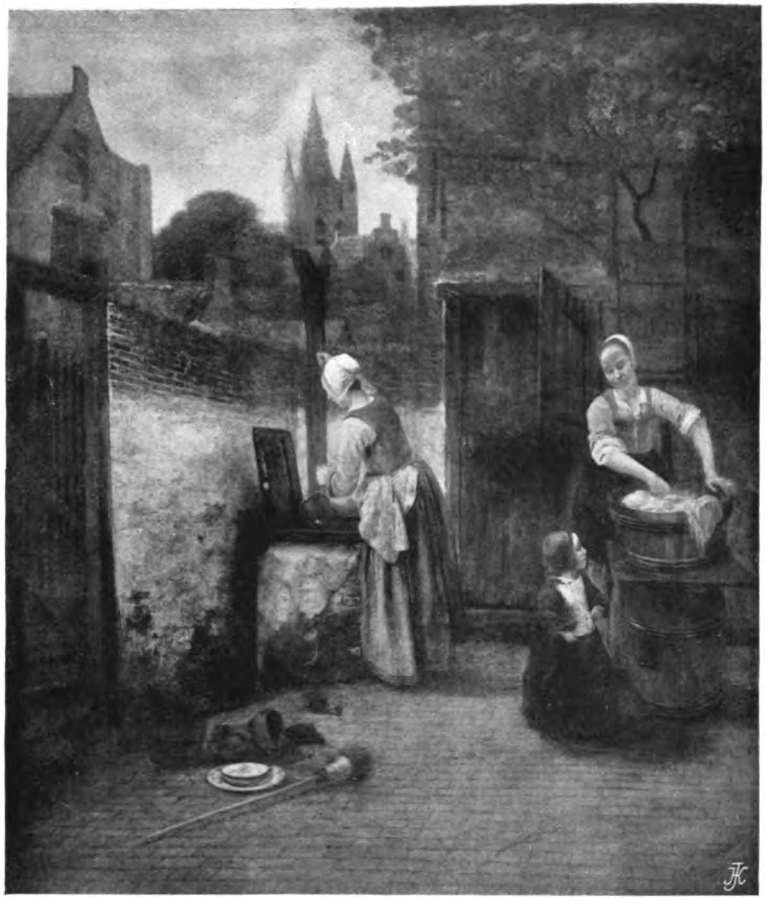


Abb. 10. P. DE HOOCH,
Die Wäscherin

Sig. J. Pierpont Morgan,
New York

Zu: W. VALENTINER, DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 11. M. HOBBEMA,
Waldweg

Sig. George J. Gould,
New York

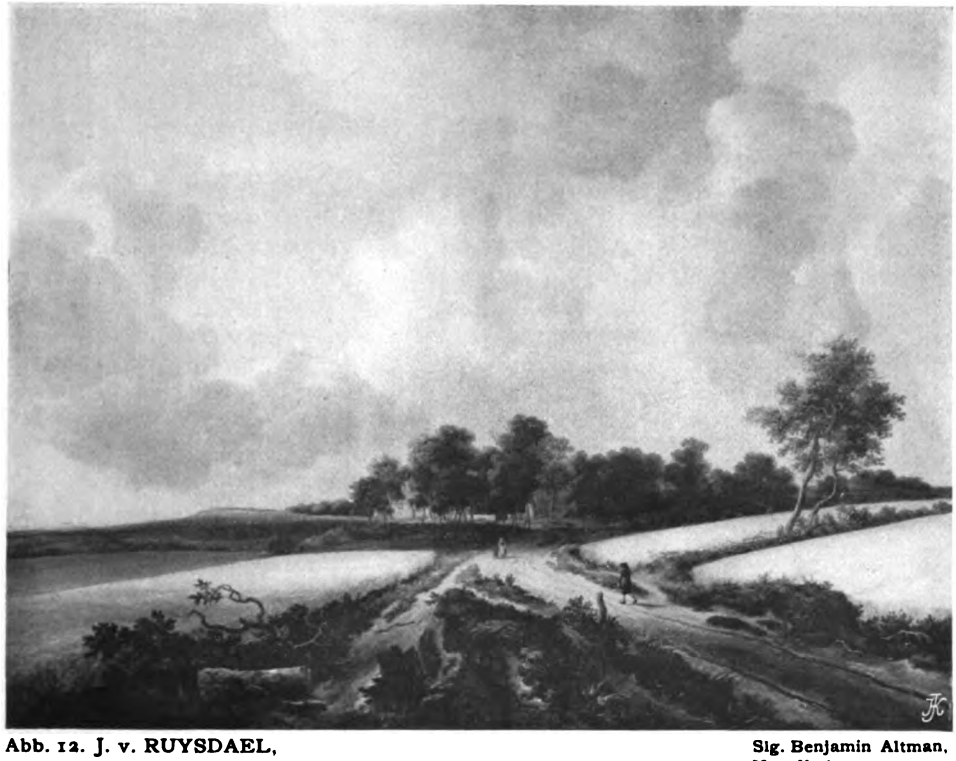


Abb. 12. J. v. RUYSDAEL,
Das Kornfeld

Sig. Benjamin Altman,
New York

Zu: W. VALENTINER, DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

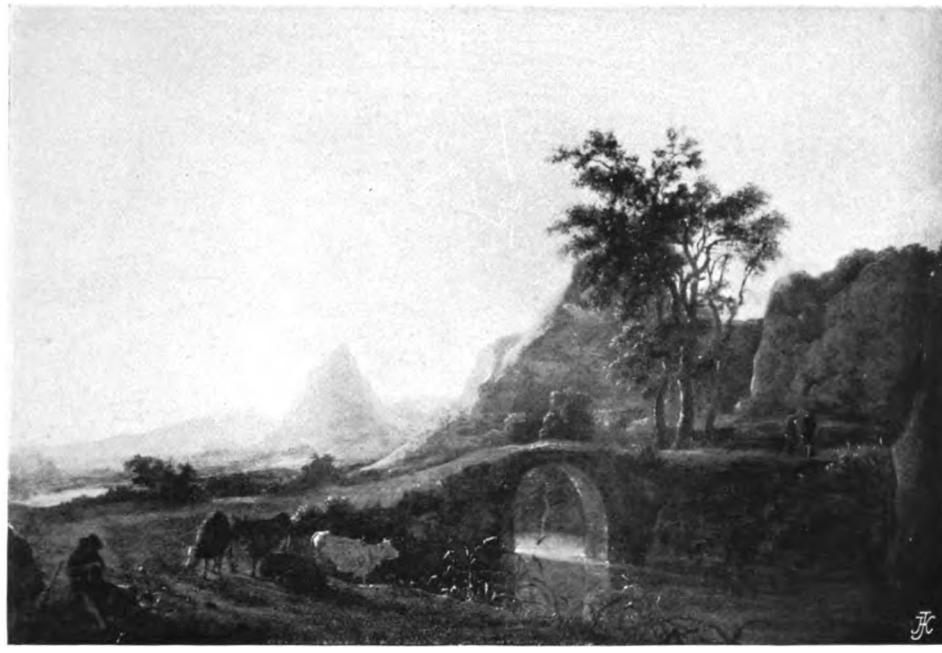


Abb. 13. A. CUYP,
Landstraße

Sig. Mrs. J. W. Simpson,
New York

Abb. 15. J. VERMEER,
Rötelstudie

Albertina,
Wien

Zu: W. VALENTINER, DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

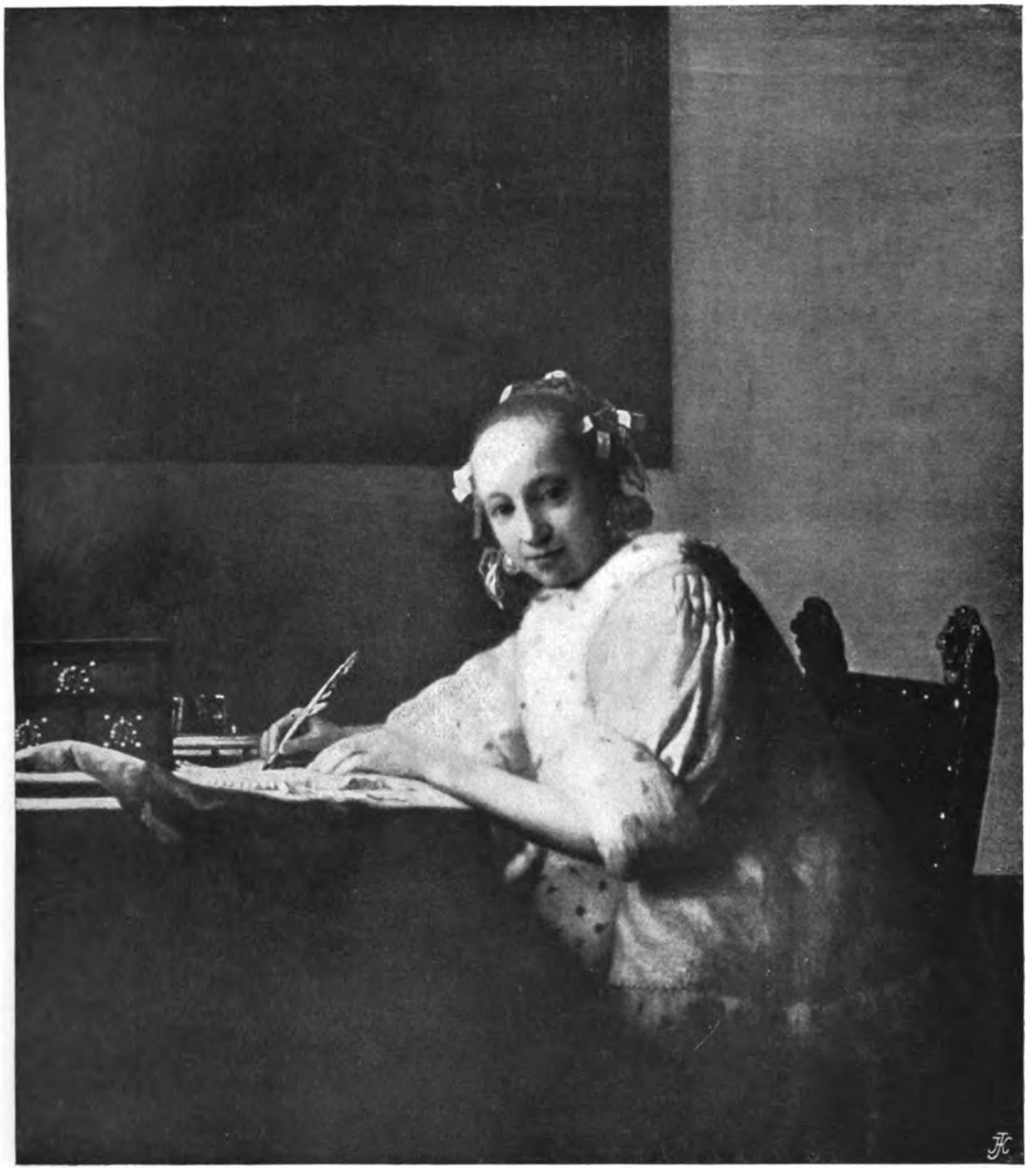


Abb. 14. J. VERMEER,
Die Briefschreiberin

Sig. J. Pierpont Morgan, New York

Zu: W. VALENTINER, DIE AUSSTELLUNG HOLLÄNDISCHER GEMÄLDE IN NEW YORK

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. ANDREA SACCHI,
Satirisches Porträt (Detail)

Abb. 5. ANDREA SACCHI,
Bildnis des Oreste Giustiniani (Detail)

Abb. 3. ANDREA SACCHI,
Bildnis des Oreste Giustiniani
Galleria Borghese, Rom

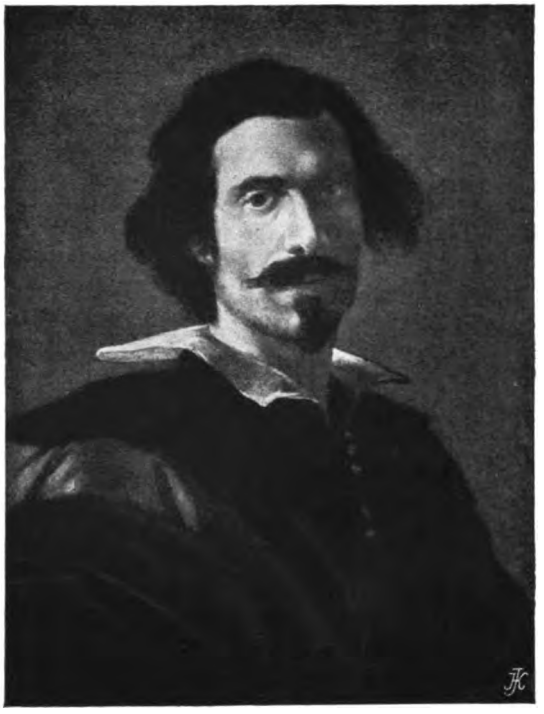


Abb. 2. LORENZO BERNINI,
Selbstbildnis
Uffizien, Florenz

Abb. 1. ANDREA SACCHI,
Satirisches Porträt einer unbekannten Persönlichkeit
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

Zu: H. VOSS, WER IST DER MEISTER DES SOGEN. ALESSANDRO DEL BORRO IM BERLINER KAISER FRIEDRICH-MUSEUM?

Digitized by Google

Digitized by Google

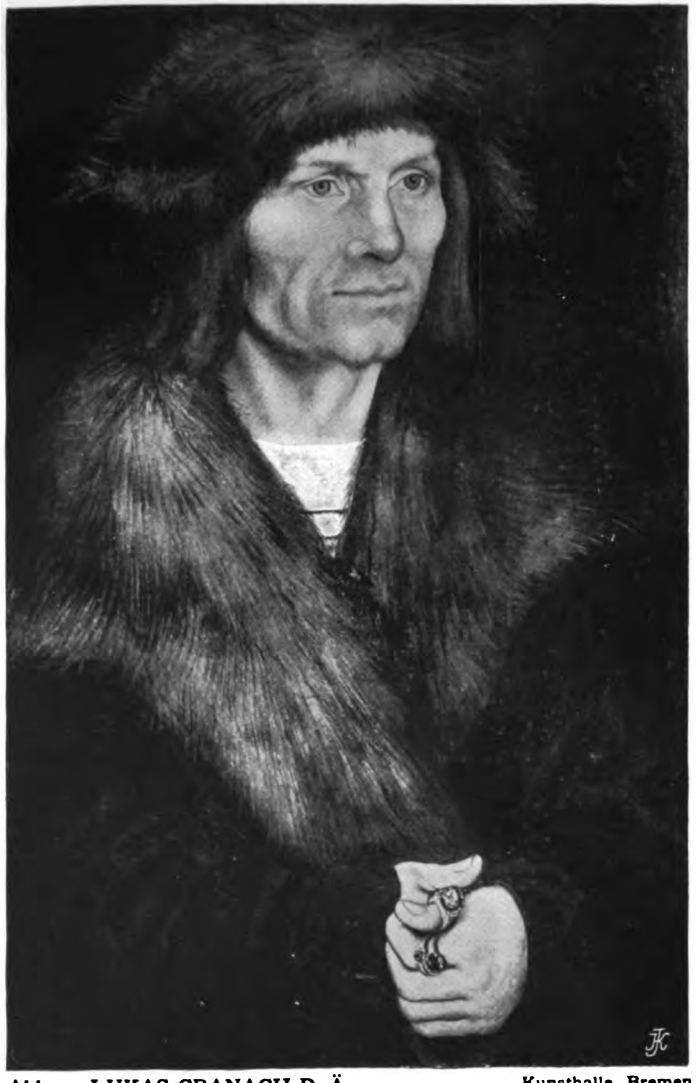


Abb. 1. LUKAS CRANACH D. Ä.
Männliches Bildnis
Kunsthalle, Bremen

Abb. 2. Rückseite des Cranachischen Bildnisses

Zu: G. PAULI, EIN BILDNIS VON LUKAS CRANACH D. Ä.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

III. JAHRGANG · HEFT 2 — FEBRUAR 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M. bei direkter Zusendung mit Portoberechnung

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 2

ABHANDLUNGEN

ERNST STEINMANN, Freskenzyklen der Spätrenaissance in Rom. Mit 15 Abbildungen auf 6 Tafeln . S. 45

AUG. SCHMARSOW, Die Skulpturen in der Stadtkirche zu Lauenstein und der Übergang von der Renaissance zum Barock im Königreich Sachsen. Mit 3 Abbildungen auf 1 Tafel S. 59

GEORG HABICH, Hans Peisser. Mit 5 Abbildungen auf 1 Tafel . . S. 66

HANS SEMPER, Zur Kreuzabnahme des Bamberger Flügelaltares im Nationalmuseum von München. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 71

LITERATUR

Brinckmann, Platz und Monument (Grisebach) . . . . . S. 77

Becker, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst (Josten) . . . . . S. 78

Poggi, Il Duomo di Firenze; Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz (Schottmüller) S. 79

Alte Städtebilder aus Schwaben, Bd. I (Halm) S. 80

Redslob, Das Kirchenportal (Lüthgen) . S. 80

Molsdorf, Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts (Sauerlandt) S. 81

Handzeichnungen alter Meister im Städelschen Kunstinstitut, Lieferung 2 und 3 (Gronau) S. 81

Schmarsow, Federigo Barocci; Schmarsow, Federigo Baroccis Zeichnungen I . . . . . (Balzer) S. 82

Kühnel, Algerien (Stätten der Kultur, Band 18) (Sarré) . . . . . S. 85

Wibiral, Das Werk der Grazer Stecherfamilie Kauperz (Springer) . . . . . S. 86

Rundschau . . . . . S. 87

Neue Bücher . . . . . S. 89

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer, Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

Von ERNST STEINMANN

Mit fünfzehn Abbildungen auf sechs Tafeln

I. DIE SALA FARNESE IN DER CANCELLERIA

HISTORISCHES.

In dem Carteggio des Anton Francesco Doni, der schon im Jahre 1549 in Venedig gedruckt wurde, findet sich ein merkwürdiger Brief an Messer Simon Carnesecchi, einen vielgereisten Mann, der „immer die Stiefel an den Füßen und die Füße im Steigbügel hatte“ [1]). Hier zählt Doni unter den Sehenswürdigkeiten in Rom, die er dem Freunde aufzusuchen empfahl, neben Michelangelos Jüngstem Gericht und Raffaels Stanzengemälden, neben dem Laokoon, dem Torso und Apoll des Belvedere, neben dem Grabmal Julius II. und der Navicella Giottos, neben Fra Sebastianos Christus in S. Pietro in Montorio und Giovanni da Udines köstlichen Grottesken auch die Fresken auf, die Giorgio d'Arezzo in der Sala Farnese in der Cancelleria gemalt hatte.

Diese glänzende Apotheose der Regierung Pauls III. verdient nicht die fast völlige Vergessenheit, welche ein ziemlich allgemeines Verdammungsurteil seit Jahrhunderten über sie verhängt hat. Denn wenn auch schon die Zeitgenossen [2]) und, wie man sagt, selbst Michelangelo [3]) an der Technik dieser Gemälde strenge Kritik geübt haben, wenn auch Vasari selbst mit Beschämung bekennen mußte, den großartigen Auftrag dem Drängen seines Auftraggebers folgend, viel zu hastig ausgeführt zu haben [4]), so muß doch festgestellt werden, daß sich aus den innerlich und äußerlich so reich bewegten Regierungsjahren Pauls III. kein ähnlich monumentaler Freskenzyklus in Rom erhalten hat. Was Raffaels Stanzen für das Wesen der Kunst unter Leo, Julius und Clemens bedeuten, das stellen Vasaris Cancelleria-Fresken unter Paul III. dar.

Der glänzendste Mäcen dieses Pontifikates und aller derer, die zunächst folgten, jener feinsinnige, kluge und freigebige Nepot, der sich Alessandro Farnese nannte und dem berühmten Namen seines Großvaters noch einmal unerhörten Glanz verlieh, der Sohn des Pier Luigi von Parma und der Enkel Pauls III. hat Vasari den Auftrag erteilt, den prächtigsten Saal jenes prächtigen Palastes auszumalen, den einst Raffaello Riario gebaut und der dem jüngsten aller Kardinäle bereits im Jahre 1535 mit der Würde eines Vizekanzlers der heiligen Römischen Kirche zugefallen war [5]).

(1) Disegno del Doni 1549. p. 51 r. u. v.

(2) „Ma de' ritratti dal naturale io non resto ancora satisfatto“, schrieb Giovio am 25. September 1546 an den Kardinal Farnese. Vgl. A. Ronchini, Giorgio Vasari alla corte del cardinal Farnese (Atti e Memorie della Deputatione per gli studi di Storia patria delle provincie di Modena e Parma. II. 1864. p. 125). Vgl. W. Kallab, Vasaristudien (Quellenschriften für Kunstgeschichte. Wien, Leipzig 1908) p. 76. n. 122. Allerdings sind hier die Literaturangaben äußerst dürftig.

(3) „Vuolsi che Michelangiolo, nel veder quest' opera e nell' udire ch'era stata fatta in cento giorni, dicesse: é si conosce“, schreibt Milanesi, und diese Legende ist seitdem stets wiederholt worden. Ich finde sie nirgendz belegt, wohl aber berichtet Armellini (De' veri precetti della pittura. Ravenna 1587 p. 227) das harte Urteil Michelangelos „man siehts“ im Zusammenhange mit mittelmäßigen Zeichnungen eines Knaben, den seine Freunde zu entschuldigen versuchten, weil er die Kunst erst vor kurzem angefangen habe. Vasari und Michelangelo standen bekanntlich in engen freundschaftlichen Beziehungen. Wie Vasari den Meister verehrte, beweist u. a. das Sonnet, welches Scotti-Bertinelli, Giorgio Vasari scrittore, p. 263 publiziert hat. Vielleicht hat Vasari niemals ein schöneres Gedicht verfaßt.

(4) Vasari ed. Milanesi VII p. 680.

(5) Vgl. Cancellieri, Memorie della vecchia e della nuova Cancelleria in Cod. Vat. 9181 p. 137 u. p. 255.

Digitized by Google

Paolo Giovio und Bindo Altoviti hatten im Januar 1543 dem Kardinal Farnese zuerst ein Gemälde Vasaris vorgeführt und dann den Künstler selbst mit Seiner Eminenz bekannt gemacht [1]). Der hochsinnige Nepot — Liberalitatis fons [2]) — beauftragte den jugendlichen Maler sofort, eine Allegorie der Justitia zu malen. Zwei Jahre später hat Vasari auch für den Erzbischof Ranuccio Farnese vier Orgelflügel für den Dom von Neapel ausgeführt. Aber in der unendlichen Fülle der Tafelbilder des Aretiners, die heute nicht mit Unrecht ziemlich gering bewertet werden, bedeuten diese Gemälde, die sich noch jetzt in Neapel erhalten haben, nur wenig. Ungleich höher ist der großartige Auftrag einzuschätzen, den Vasari von seinem neuen Gönner im Frühling des Jahres 1546 erhielt.

Am vierten Juli dieses Jahres hatte der Enkel Pauls III. als Apostolischer Gesandter gegen den Schmalkaldener Bund aus den Händen des Papstes selbst in pomphafter Feier in Aracoeli das Legatenkreuz erhalten [3]). „Niemals", schrieb Paolo Giovio einige Wochen später an den Kardinal, „ist ein Legat mit so hoher Verantwortlichkeit für das öffentliche Wohl entsandt worden, niemals haben ihn größere Hoffnungen auf unvergleichliche Triumphe begleitet, die sich in kurzem in die Glorie des Ruhmes selbst verwandeln werden" [4]). Wie kurzsichtig hier der höfische Optimismus des Giovio geurteilt hatte, wenn er glaubte, der gewaltige Konflikt, der die Kirche für alle Zukunft spalten sollte, könne in einigen Monaten beigelegt werden, sollte sich nur zu bald erweisen.

Am 24. August 1546 wurde der Enkel Pauls III. von Karl V. empfangen, um durch sein persönliches Eingreifen das Bündnis zu befestigen, das Papst und Kaiser ein Jahr vorher gegen die protestantischen Fürsten abgeschlossen hatten [5]). Das Konzil zur Schlichtung der geistlichen Streitigkeiten war inzwischen bereits in Trient zusammengetreten und der gemeinsame Krieg gegen den Schmalkaldener Bund hatte bereits begonnen, „der es dem Kaiser nicht viel weniger schwer machte, das Reich zu regieren, als dem Papste die Kirche" [6]). Endlose Verhandlungen folgten, indem der Kaiser das Konzil in Trient zu halten wünschte, Franz I. von Frankreich es nach Avignon, Paul III. es nach Italien verlegen wollten. Andere Streitpunkte betrafen die Verlängerung der vom Papst bis dahin geleisteten Subsidien, den Ausgleich des Kaisers mit Franz I. und endlich die bedrohte Stellung des Pier Luigi Farnese in Italien. Über keinen dieser Punkte war eine Einigung erzielt als Alessandro Farnese sich bereits am 23. Oktober vom Kaiser beurlaubte, um angeblich wegen seiner angegriffenen Gesundheit nach Italien zurückzukehren. Am 10. Dezember 1546 traf der Legat in Rom ein [7]). Der erhoffte Triumph war ausgeblieben, aber an den Wänden des Cancelleria-Saales prangten die Ruhmestaten des Hauses Farnese in frischer Farbenpracht.

(1) Vgl. Pastor, Geschichte der Päpste V, 777 und Anmerkungen. Hier findet sich die übrigens sehr spärliche Literatur zu den Fresken fast vollständig verzeichnet. Pastor gibt auch sämtliche von Giovio für die Fresken verfaßten Inschriften, deren Abdruck ich daher hier unterlassen zu können glaube. Zur Ergänzung Pastors sei von besonders wichtiger Literatur genannt: Baglione, Le vite de' pittori, scultori, architetti. Napoli 1733 p. 11 und vor allem Donis ausführliche Schilderung in einem langen Schreiben an Messer Lelio Torelli, ersten Minister Cosimos I. Hier finden sich gleichfalls alle Inschriften aufgezeichnet. Vgl. Bottari, Lettere pittoriche V, 149—162. Über Vasaris Aufenthalt und Wohnungen in Rom vgl. ferner Achille Monti, Le case abitate dal Vasari e le sue pitture in Roma. (Arti e Lettere, scritti raccolti da Francesco e Benvenuto Gasparoni Vol. II.) Roma 1865 p. 113 ff.

(2) Vgl. Mandosi, Bibliotheca Romana. Romae 1692 II, 337.

(3) Casimiro, Memorie di Aracoeli. Romae 1736 p. 521. Vgl. auch Pastor a. a. O. p. 568.

(4) Ronchini, Giorgio Vasari alla corte del cardinal Farnese a. a. O. S. A. p. 6.

(5) Vgl. Pastor a. a. O. V, 575.

(6) Ranke, Die römischen Päpste. Neunte Auflage, Leipzig 1889, p. 166.

(7) Kallab, Vasari-Regesten p. 78 n. 127.

Digitized by Google

Die Entstehungsgeschichte dieser Fresken, ein Bravourstück, das Vasari „all' ombra de' gran' gigli d'oro" [1]) mit einer staunenswerten Energie in hundert Tagen fertig gebracht hatte, ist ebenso kurz wie unerfreulich. Zu Michelangelos heißen, einsamen Schaffenskämpfen in der Sixtinischen Kapelle kann kein schärferer Kontrast gedacht werden als dies Getümmel mittelmäßiger Gehilfen eines ehrsüchtig Vorwärtsstrebenden im Saal der Cancelleria. „Bei diesem Werke halfen mir" bekennt Vasari selbst, „die Spanier Bizzera und Roviale, der Bolognese Battista Bagnacavallo, der Aretiner Bastian Flori, Giovan Paolo aus Borgo, Fra Salvatore Foschi aus Arezzo und viele andere von meinen jüngeren Gehilfen" [2]). Nicht mit Unrecht bemerkte Lanzi spöttisch zu diesem Geständnis, Vasari habe als Maler noch mehr Handlanger gehabt wie als Architekt. Es erscheint in der Tat wie ein Wunder, daß ein Werk so vieler Hände heute noch so großartig und so einheitlich wirkt.

Auch schon von den Zeitgenossen, so scheint es, hat sich der junge, schnell berühmt gewordene Maler aus Arezzo heftige Vorwürfe gefallen lassen müssen. Um einen so glänzenden Mäcen, um eine so momumentale Aufgabe mochte ihn selbst der damals gerade in Rom weilende Tizian beneiden [3]). Und wie leichtfertig hatte er diese einzigartige Gelegenheit behandelt, sich in Rom am Hofe der Päpste neben Raffael und Michelangelo einen unsterblichen Namen zu machen! Gibt doch Vasari mit anzuerkennender Offenheit selber zu, nur die Disposition des Ganzen selbst entworfen und die Zeichnung der Kartons eigenhändig ausgeführt zu haben [4]). Bedauert er doch selbst, indem er seinem Auftraggeber die Verantwortung zuschiebt, auf diese Fresken nicht hundert Monate verwandt zu haben, um alles mit eigener Hand ausführen zu können. Gelobt er doch endlich feierlich, in Zukunft nur solche Werke als sein eigen anerkennen zu wollen, die diese Ehre auch wirklich verdienten.

Immerhin bezeugen uns Donis Schreiben an Lelio Torelli [5]) und Giovios Berichte an den Kardinal Farnese, daß der neue Freskenzyklus in der Cancelleria in Rom nicht nur getadelt, sondern auch gelobt worden ist. Vor allem zeigte sich Giovio durch die Leistungen seines Schützlings, der in Monaten zustande brachte, was anderen Jahre kostete, außerordentlich befriedigt. Er hatte einst mit Vasari den Inhalt der Fresken festgesetzt, nachdem der Kardinal die ersten Zeichnungen und Entwürfe verworfen hatte [6]). Er ist für den Gemäldezyklus des Palastes von San Giorgio jener Spiritus rector gewesen, der später Annibale Caro für die Fresken der Zuccari in Caprarola war, den wir für die Stanzengemälde Raffaels bis heute noch nicht mit Sicherheit

(1) Der Anfang der berühmten Canzone auf das Haus der Farnese, die Annibale Caro um 1553 verfaßte, lautet: Venite all' ombra de' gran' gigli d'oro, care Muse. Vgl. G. C. Carboni, Ricerche sulla vita del comm. Annibal Caro. Ascoli 1858, p. 39.

(2) Ed. Milanesi VII p. 681. Vgl. die Übersetzung bei Gronau VI p. 370 ff.

(3) Kallab, Vasari-Regesten a. a. O. p. 78 n. 128.

(4) Ed. Milanesi VII p. 680. Auf die sorgfältige Ausführung der Kartons legte Vasari bei der Freskomalerei besonderes Gewicht: il quale è necessario che sia condotto con buona collocazione e disegno fondato e con giudizio ed invenzione. Ed. Milanesi I, 172 und p. 177: ne 'cartoni si vede il giudizio di tutta l'opera insieme. Vgl. dazu W. v. Obernitz, Vasaris allgemeine Kunstanschauungen. Straßburg 1897 p. 39 ff.

(5) Bottari, Lettere pittoriche V, 149. Lelio Torelli, der Minister Cosimos I, war ein besonderer Gönner des Francesco Salviati, der auch sein Porträt gemalt hat. Vgl. Vasari VII p. 26 u. p. 30.

(6) Ein wenig oder gar nicht bekanntes Skizzenbuch Vasaris konnte ich im vergangenen Herbste flüchtig in Soane's Museum in London einsehen. Der Band trägt die Bezeichnung: Questo libro di disegni di Giorgio Vasari fu mandato a donare dall' Illmo Sig. Ferr. Capponi di Decembre 1651. Es findet sich hier u. a. ein sehr interessanter Entwurf für Vasaris Altarbild in der Kirche von S. Giovanni Decollato in Rom. Das Werk verdiente eingehenderes Studium als ich ihm widmen konnte.

Digitized by Google

nennen können. Er hat auch sämtliche Inschriften in klassischem Latein für die Gemälde verfaßt und über den Fortgang der Arbeit treulich aus Rom an den gemeinsamen Gönner Bericht erstattet.

„M^ro Giorgio", schreibt er am 25. August 1545 an den Kardinal [1]), „hat drei Historien fertiggestellt und arbeitet eben an der vierten und letzten. Er ist auch beschäftigt eben mit den fröhlichsten Farben das Ganze a secco zu übermalen und die Farbentöne harmonisch zu verbinden. So glaube ich sicher, daß Ew. Herrlichkeit nach diesen Verbesserungen das Wasser im Munde zusammenlaufen wird bei dem Gedanken, den großen Saal für diesen Preis hergerichtet zu haben. Es ist wirklich eine wunderbare Sache mit einem Blick hier ein Volk von dreihundert Figuren nach dem Leben gemalt zu sehen. Das ganze wird noch zu San Luca (18. Oktober) vollendet sein, vielleicht auch schon zu San Francesco (4. Oktober)". Eine Erkrankung Mastro Giorgios verzögerte die Vollendung der Fresken um einige Wochen. Anfang Oktober konnte er aber die unterbrochene Arbeit an der vierten Historie fortsetzen, und schon am 13. November konnte Giovio berichten, daß der schöne Saal vollständig hergerichtet sei. Wenn er auch ruhmlos heimkehrte und Paul III. auch nicht eine Gewißheit in tausend Ungewißheiten mitbringen konnte, so ließ der Kardinal den Künstler die getäuschten Hoffnungen doch nicht entgelten. Freigiebig wie immer belohnte er, vielleicht mehr die Schnelligkeit der Ausführung als die Güte der Arbeit erwägend, die neue Verherrlichung seines Geschlechtes mit dem reichen Geschenke von tausend Gulden [2]). Und er spendete noch mehr! Niemand anders als Alessandro Farnese ist es gewesen, der dem rührigen Maler aus Arezzo die erste Anregung gegeben hat, seine Künstlermonographien zu schreiben [3]). Hier im Palast der Cancelleria hat der Schützling des Paolo Giovio zwar nicht als Künstler unbestrittene Triumphe gefeiert, aber an der offenen Tafel des gastfreien Kirchenfürsten, im Kreise auserlesener Geister wurde jener Gedanke geboren, der Vasaris Namen in der Kunstgeschichte für alle Zeiten unsterblich machen sollte [4]).

BESCHREIBUNG DES FRESKENZYKLUS.

Schon vor dem Avignonischen Exil hatte Papst Bonifaz VIII. von Giotto in San Giovanni in Laterano Vorgänge aus dem eigenen, stürmisch bewegten Leben darstellen lassen, und wenigstens sein Porträt hat sich dort noch heute erhalten [5]). Dann begegnen uns Schilderungen aus einem Papstleben erst wieder in Filaretes Reliefs an den Bronzetüren von St. Peter, wo Eugen IV. die grossen Ereignisse seines Pontifikates verherrlichen ließ [6]). Nikolaus V. erscheint in den Fresken des Fra Angelio

(1) Ronchini a. a. O. p. 126. S. A. p. 6 u. 7.

(2) Vasari berichtet über diesen Lohn im Leben des Aristotile da San Gallo. Ed. Milanesi VI p. 447.

(3) So berichtet Vasari selbst. Ed. Milanesi VII, 681. Schon am 10. März 1547 konnte Anton Francesco Doni an Francesco Renesta schreiben, daß er die Lebensbeschreibungen Vasaris zu drucken beabsichtige. Vgl. Kallab, Vasari-Regesten a. a. O. p. 78 n 131. Am 11. Dezember 1547 dankte Annibale Caro bereits für einen Teil des ihm von Vasari übersandten Manuskriptes. Vgl. Vasari VII, 682 Anm. 1.

(4) Ugo Scoti-Bertinelli, Giorgio Vasari. (Pisa 1905. Estratto dagli Annali della R. Scuola di Pisa vol. XIX p. 23—28) weist, wie mir scheint, überzeugend nach, daß Vasari diese Anregung nicht erst i. J. 1546, wie er glauben macht, sondern bereits 3 Jahre früher 1543 erhalten hat.

(5) Vgl. zu diesem viel besprochenen Porträt vor allem die Studie von E. Müntz in den Mélanges d'archéologie e d'histoire 1881 p. 121 ff.

(6) M. Lazzaroni u. A. Muñoz, Filarete. Roma 1908. p. 68 ff. In dieser glänzenden Publikation sind die merkwürdigen Reliefs der Bronzetür von St. Peter zum erstenmal ediert und eingehend gewürdigt worden.

Digitized by Google

im Vatikan als Sixtus II. und Pius III. ließ in der Libreria zu Siena von Pintoricchio die Lebensgeschichte seines Oheims Pius II. malen.

Früher schon tritt die Tendenz, in Heiligen- oder Legendenschilderungen auf die Zeitgeschichte Bezug zu nehmen, in den Fresken der Sixtinischen Kapelle auf, wo in den Schilderungen aus dem Alten und Neuen Testament eigentlich alle politischen Erfolge der Regierung Sixtus IV. ein Denkmal gefunden haben. Alexander VI. endlich ließ von Pintoricchio in der Engelsburg seinen vermeintlichen Triumph über Karl VIII. verherrlichen [1]), und es scheint in der Tat, daß er damit der historischen Kunst der Renaissance die entscheidende Anregung gegeben hat. Denn was Pintoricchio in Rom und Siena begonnen, hat Raffael in den Stanzen fortgesetzt. Die Fresken in der Stanza d'Eliodoro können nur verstanden werden als Allegorien auf die großen politischen Erfolge Julius II.; in der Stanza dell' incendio spiegeln sich mehr oder weniger deutlich die Regierungsakte Leos X. wieder, und die Sala di Costantino ist vor allem dem Andenken Clemens VII. geweiht.

Allerdings haben nicht nur die Rovere-Päpste, sondern auch die Medici in ihrer Selbstverherrlichung durch die Kunst stets eine gewisse Zurückhaltung beobachtet. Sie haben die Vergangenheit gleichsam als Deuterin und Prophetin der Gegenwart benutzt. Erst unter Paul III. fällt der Malerei wieder die Aufgabe zu, die Großtaten Lebender in einfach historischer Schilderung zu verherrlichen, wie es schon Alexander VI. beliebt hatte. Die Fresken Vasaris in der Cancelleria und im Palazzo Vecchio zu Florenz, der Zuccari in Caprarola und des Francesco Salviati im Palazzo Farnese bedeuten den Höhepunkt dieser Entwicklung und — seltsam genug — damit zugleich den beginnenden Verfall der Freskomalerei überhaupt. Schon die Gemälde der Sala Regia im Vatikan, die den Päpsten und ihren Künstlern mehr Sorge und Verdruß bereitet haben, als sie wert sind, stellen den vorzeitigen und wenig rühmlichen Abschluß aller Historienmalerei in Rom dar, die unter den großen Päpsten der Renaissance so glorreich eingeleitet worden war.

Gerade wenn man sich die höchst wechselvolle, durch Jahrzente sich hinziehende Entstehungsgeschichte der Fresken der Sala Regia vergegenwärtigt, so gewinnt man den Maßstab für das, was Vasari in den berühmten hundert Tagen in der Cancelleria eigentlich geleistet hat. Dort übernahmen sechs Päpste einer vom anderen die verhängnisvolle Erbschaft, und in 28 Jahren hatten dreizehn Maler an diesen Fresken gemalt, als sie endlich am Frohnleichnamstage 1573 enthüllt wurden [2]). Hier hatte ein einziger Mann gleichsam über Nacht ein Heer von Gestalten geschaffen. Und wenn auch die zahlreichen Gehilfen, die er beschäftigen mußte, die künstlerische Qualität seiner Gemälde schwer geschädigt haben, den geschlossenen Charakter dieser prunkvollen Dekoration und den eigentümlichen Stil seiner ohnehin kalten und flüchtigen Malweise haben sie nicht wesentlich verändert. Kein Wunder, daß Freunde und Feinde dies Phänomen kühnen Beginnens und raschen Vollendens schon als rein technische Leistung gepriesen haben [3]), und daß noch das Seicento vor Vasaris verblüffender Ge-

(1) Vgl. C. Ricci, Pintoricchio. Paris 1903 p. 138 ff.

(2) Vgl. Vasari VII p. 721 und Armellini, Veri precetti della pittura p. 214 u. 15. Neuerdings hat Clausse, Les Farnèse peints par Titien, Paris 1905 p. 224 ausführlicher, wenn auch immer noch sehr allgemein über diese Fresken gehandelt.

(3) Vgl. Anton Francesco Doni an Lelio Torelli bei Bottari a. a. O. V, 161: e bene ha dimostrato in ogni professione essere eccellente; e se' altri non avesse avuto a metter mano ai colori che egli, solo per la brevità del tempo, certo faceva stupire l'età nostra. Der Brief Donis ist nicht datiert, aber aus dem Umstande, daß er die Malereien als im vergangenen Jahre gemalt bezeichnet, können wir schließen, daß der Brief i. J. 1547 geschrieben wurde.

Digitized by Google

staltungskraft mit Erstaunen Halt gemacht hat[1]). Vor allem hätte die geschickte Gliederung der ungewöhnlich großen Wandflächen auch einem älteren Künstler Ehre gemacht, als es Vasari damals war. Er selbst und andere bezeichnen insonderheit die Belebung des sonst üblichen einfach grauen Postamentes durch äußerst kunstreich erfundene Treppen, die zu den Hauptbildern hinauf zu führen scheinen, als eine völlig neue Erfindung. Allerdings verschweigt uns Vasari, daß ihm die formale Anregung für dieses Kunstwerk höchst wahrscheinlich durch Michelangelos berühmte Treppenanlage der Bibliothek von San Lorenzo gekommen ist.

Dieser äußerst gefällige, mehrere Meter hohe Sockel läuft rings um die Wände herum. (Abb. 1.) Auf ihm ruhen die Nischen, in denen Historienbilder mit allegorischen Frauengestalten abwechseln. Ein breiter, durch die Überfülle dekorativer Elemente ziemlich unruhig wirkender Fries zieht sich unter der prächtigen Holzdecke hin, deren reichgeschnitzte Kassetten in der Mitte eine stilisierte Rose schmückt.[2]) Sie ist die Wappenblume des Kardinals Riario, des Erbauers der Cancelleria, die uns in den herrlichen Säulenhallen des Hofes überall an den Kapitälen begegnet. Auch das Wappen des Kardinals hat Vasari in pietätvoller Erinnerung über einem seiner Historienbilder angebracht[3]).

Ist die Gliederung des Sockels durch fingierte Treppenanlagen Vasaris eigenster, wenn auch nicht in jedem Sinne glücklicher Gedanke, so erinnert die Füllung des Frieses mit Wappen, Kaiserbüsten und allegorischen Figuren an die damals so zahlreichen Sgraffito-Dekorationen Römischer Paläste und an ähnliche dem Perino del Vaga zugeschriebene Kompositionen in der Engelsburg. Und betrachtet man die Genien, die rechts und links von den Imperatorbüsten Platz genommen haben, so denkt man sofort an Michelangelos Guirlandenträger in der Sixtinischen Kapelle. Vor allem aber muß das Geschick überraschen, mit welchem Vasari auch hier oben seine Kompositionen in die gegebenen Räume zwischen zwei Konsolen einzuschieben verstanden hat.

Zwischen Sockel und Fries zieht sich die Reihe der Historien hin und dazwischen erscheinen, wie Statuen in Nischen aufgestellt, allegorische Frauengestalten. Nur die Dekoration der völlig dunklen, von fünf Fenstern oben und fünf Fenstern unten durchbrochenen Fensterwand ist ganz für sich gedacht, und von dem praktisch veranlagten Vasari, der genau wußte, wie wenig Aufmerksamkeit man ihr schenken würde, äußerst flüchtig behandelt worden. Hier führen die Treppen zu einer halbkreisförmigen säulengetragenen Loggia hinauf, die einen weiten Blick in die Campagna erschließt. Genau so hatte schon früher Peruzzi in seinem berühmten „Salone" der Farnesina durch die täuschende Kunst der Perspektive den geschlossenen Raum in eine offene Halle zu verwandeln versucht.

Der Schmuck der drei übrigen Wände ist jeder für sich klar durchdacht und auffallend geschlossen behandelt. Historien und Allegorien, ja selbst die Wappen und die Kaiserbüsten verbindet hier fast immer ein geistiger Zusammenhang. Man spürt überall, daß Paolo Giovio seinem jungen Schützling kein schlechter Ratgeber gewesen ist.

(1) „Diede maraviglia e recò contento", schreibt Baglione a. a. O. p. 11.

(2) Ein anderer Plafond wurde in reicher Holzschnitzerei noch unter Sixtus V. in der Cancelleria ausgeführt. Vgl. Baglione a. a. O. p. 35.

(3) Äußerst wertvolle Notizen über die Baugeschichte der Cancelleria, die Sammlungen des Kardinals Riario usw. gibt Lanciani, Storia degli scavi di Roma I (1902) p. 85 u. 94. II (1903) p. 52 u. 53. Vgl. auch Ulisse Aldrovandi, Antichità della città di Roma. Venezia 1556 p. 170. Über Vignolas Portone vgl. Baglione a. a. O. p. 7.

Digitized by Google

Vasari selbst und ebenso Doni haben ihre Schilderung mit den Fresken der Hauptwand dem Eingang gegenüber begonnen, und auch aus Giovios Briefen geht hervor, daß das Gemälde der Eingangswand noch übrig blieb, als alles andere bereits vollendet war. So dürfte Vasari in der Tat mit der Schilderung des „Goldenen Zeitalters" unter Paul III. die Arbeit begonnen haben, um sie an der Langwand fortzusetzen und an der Eingangswand zu vollenden. Das Lilienwappen mit Krone und Schlüsseln schwebt über diesem Gemälde, das noch in besonderem Sinne als eine Apotheose des Pontifikates des Farnesepapstes bezeichnet werden kann (Abb. 2). Hochragende Frauengestalten in reichgeschmückten Tabernakeln nehmen das Fresko in die Mitte. Natürlich sollen diese Allegorien der Beredsamkeit und Gerechtigkeit hier als persönliche Tugenden Seiner Heiligkeit verstanden werden. Die Büsten Cäsars zur Linken hoch oben auf der Fensterbekrönung und Alexanders des Großen zur Rechten sind wiederum nur als Prototypen des Farnese zu fassen, der siegreich wie die größten Helden des Altertums die huldigenden Nationen zu seinen Füßen sieht.[1]) Da uns ein Freund und Zeitgenosse Giovios und Vasaris dies Fresko einige Monate nach seinem Entstehen ausführlich beschrieben hat, so ist seine Schilderung jeder anderen vorzuziehen: „Es liegt auf genannter Treppe der Tiber," so schreibt Anton Francesco Doni,[2]) „und man sieht die ersten Gründer Roms, welche die Wölfin verlassen haben, ihn mit Palmen und Oliven krönen. Das bedeutet, so nehme ich an, daß die Kirche und der Apostolische Stuhl auf Sieg und Frieden gegründet sei. Es thront der Papst im Pontifikale und der Reverendissimo Farnese als Haupt der Cancelleria steht ihm zur Seite. Hofleute umringen ihn und zahllose Gesandte der verschiedensten Nationen, Griechen, Lateiner, Deutsche, Italiener huldigen ihm. Alle diese Nationen in ihren verschiedenen Trachten bringen Geschenke, Produkte ihres Landes, Affen, Kameele, Giraffen, Elefanten und allerhand seltsame Geräte. Und hier erhalten sie aus den Händen des höchsten Priesters selbst die Botschaften der Cancelleria und lassen ihre goldenen Gefäße und ihren Tribut zurück. Auf dem Sockel dieses Gemäldes aber liest man die Inschrift: Aureum saeculum condit qui recto aequabilique ordine cuncta dispensat.

Die Gliederung der Mittelwand entspricht genau der übersichtlichen Komposition der Hauptwand. Zwischen drei Allegorien, für deren Darstellung Vasari schon in jungen Jahren eine verhängnisvolle Vorliebe zeigte, sind die Historien eingeordnet. In der Mitte sieht man die Religion heroisch aufgefaßt wie eine Frauengestalt Michelangelos und besser gemalt als die meisten übrigen Allegorien. Rechts in der Ecke steht die Opulentia, links gegenüber die Benignitas. Die Büste eines Repräsentanten antiker Größe erscheint wieder als Bekrönung über jeder Nische, und dazwischen sind die Wappen der Kardinäle Farnese und Riario angebracht. In der Auswahl dieser

(1) Bei den Büsten fehlen die Bezeichnungen. Die Namen lassen sich teils durch die Inschriften, teils durch die Beschreibungen Donis und Vasaris in den meisten Fällen mit Sicherheit bestimmen.

(2) Bottari, Lettere pittoriche V p. 151, Was in der Beschreibung Donis „Cristiani del Prete Janni" bedeutet, vermag ich nicht zu sagen. Ich habe die Worte daher in der Übersetzung fortgelassen. Da ich die Freude habe, diese Fresken zum erstenmal nach guten Originalaufnahmen reproduzieren zu können, so glaube ich mich bei der Beschreibung kurz fassen zu könnnen, indem ich, was die Historien anlangt, Donis Beschreibungen übersetze. Dies Verfahren erscheint um so mehr geboten, als es meines Wissens das erste Mal ist, daß uns ein Freskenzyklus der Renaissance in Rom von einem Zeitgenossen ausführlich erläutert wird. Überdies meine ich, Inhalt, Bedeutung und vor allem den künstlerischen Wert dieser Fresken in vorliegender Arbeit keineswegs zu erschöpfen. Sicherlich werden uns die für das Vasari-Jubiläum geplanten Publikationen noch weit umfassendere Aufschlüsse über diese Fresken bringen als ich sie hier zu geben vermochte.

Digitized by Google

Büsten gibt sich wieder die Tendenz zu erkennen, die Komposition im einzelnen und als Ganzes möglichst beziehungsreich zu gestalten. Über der Religion sieht man Numa Pompilius „den Vater aller Religion seiner Zeit", wie ihn Doni nennt. Über der Opulentia erscheint Agrippa, der hochsinnige Erbauer des Pantheon, über der Benignitas das Bild des gütigen Trajan.

Charakteristisch dafür, wie lehrhaft am Ausgange der Renaissance die Malerei geworden war, wie angekränkelt von des Gedankens Blässe, ist die Beschreibung, welche Doni dem Lelio Torelli von der Religion macht[1]): „Unter den Füßen hat sie ein großes Palmenbündel in Beziehung darauf, daß sie auf das Blut der Märtyrer gegründet ist, daneben liegen die fünf Bücher Mosis auf der einen Seite, die Episteln des Paulus und des Jakobus und andere katholische Schriften auf der anderen. In der Hand trägt sie die Evangelien, und von ihr werden sie geöffnet mit den Schlüsseln höchster Autorität, dem einen aus Gold, dem anderen aus Silber. In Gestalt einer Taube erscheint über ihr der heilige Geist, ohne den es unmöglich ist, diese Bücher zu deuten. Hinter ihr werden zwei Zweige sichtbar: Rosen und Dornen; ich glaube, sie bedeuten den freien Willen des Menschen, und darunter liest man die Worte: Diis homines proximos facit."

Man sieht, Vasari wollte in diesen Fresken auch mit seinem Wissen glänzen und in weltlicher und geistlicher Gelehrsamkeit mit einem Giovio wetteifern. Alle jene hohle schillernde Weisheit, die dem lernbegierigen Knaben seine Lehrer in Arezzo und Florenz, ein Pollastra und ein Valeriano, übermittelt hatten[2]), ist er zeitlebens bestrebt gewesen, auch in seiner Kunst zur Schau zu stellen, vielleicht nirgends mehr als eben in den Fresken der Cancelleria.

So nehmen beim „Bau der Peterskirche" allegorische Gestalten weit über die Hälfte der Bildfläche ein. (Abb. 3.) „Hier erscheint", so schreibt wiederum Doni[3]), „Papst Paul als jüdischer Hoherpriester gekleidet mit den Abzeichen der Stämme, den Glocken, den Granatäpfeln und dem Tetragramm auf der Mitra. Vor ihm knieen vier Frauengestalten, die Architektur, die Skulptur, die Geometrie und die Malerei. Sie haben auf einen großen Karton den Grundriß von St. Peter gezeichnet und zeigen ihn dem Papst. Dieser aber befiehlt, daß man über einer großen Allegorie, die dort liegt, und die den Vatikan darstellt, die Kirche von St. Peter erbaue. Dieser Vatikan ruht auf der Treppe, auf christliche Bücher sich stützend, in einer Hand die päpstliche Mitra haltend und in der anderen den Schirm, das Emblem der Kirche. Er hat auch unter seinen Füßen einige Bücher, die, glaube ich, nichts anderes bedeuten, als das wahre Fundament der Kirche. Rings um diese Figur sieht man sechs Kinder beschäftigt, die wie mir scheint, sich ihres Schmuckes berauben und ihrer Gewalt, um damit den Vatikan zu schmücken, weil er größer ist als die übrigen[4]). So wird der Bau auf Befehl des Pontifex fortgesetzt, und die Kamele und andere Lasttiere schaffen herbei, was für den Bau notwendig ist. Hier sieht man auch St. Peter genau so weit, wie er heute gemauert und hergestellt ist, treulich wiedergegeben mit Gerüsten, Holzwerk,

(1) Bottari a. a. O. V, p. 158.

(2) Vgl. über Vasaris Bildungsgang U. Scotti-Bertinelli a. a. O. p. 4 u. ff. Über die ziemlich unbekannten Größen italienischer Literatur Giovan Pollio Lappoli, genannt il Pollastra und Piero Valeriano handelt Kallab eingehend in seinen Vasaristudien p. 13 ff.

(3) A. a. O. p. 154. Ich gebe die Beschreibung mit einigen Kürzungen. Der Rundbau rechts neben der Apsis der neuen Peterskirche ist die Kapelle der hl. Petronilla, in welcher damals noch die Pietà Michelangelos stand. Vgl. Bonanni, Numismata summorum Pontificum templi vaticani fabricam indicantia Tav. VII p. 23 n. 11.

(4) Es scheint also, daß diese sechs Putten mit dem Vatikan die sieben Hügel symbolisieren sollen.

Digitized by Google

Lasten, Balken und Triebwerken. Unten auf der Basis aber liest man folgende Worte: Magnificentiae studium cum praeclara pietate coniunctum mortales caelo infert"[1]).

„In ihren Bauten spiegelt sich das Bild der Fürsten," hat Michelangelo einmal gesagt. Wie hätte sich Vasari diese charakteristische Note bei der Verherrlichung der Regierung Pauls III. entgehen lassen sollen? Wie hier Agrippa, der Erbauer des Pantheon, Paul III., dem Erbauer der Peterskirche, gegenüber gestellt ist, so findet daneben die Freigiebigkeit Pauls III. in der Antike ihr Vorbild in dem hochherzigen Trajan. Diese folgende Schilderung, in welcher der Farnese-Papst die Tugend belohnt, ist von allen Fresken der Cancelleria am glücklichsten komponiert und am sorgfältigsten ausgeführt. Schon die vielen Porträtdarstellungen verlangten gebieterisch eine intimere Beschäftigung mit der Materie. (Abb. 4.)

„Hier sieht man," berichtet Doni wieder[2]), „eine Unzahl verdienstvoller Männer, arm und mager dargestellt, die sich Seiner Heiligkeit zu Füßen geworfen haben. Der Papst aber, um die Kirche des heiligen Petrus zu erhalten, gibt dem einen eine Mitra, dem anderen einen Hut und verleiht die Ritterorden und die Prälaturen Roms. Die Abzeichen dieser Würden aber reichen ihm Kinder dar, Sinnbilder der Reinheit und guten Gesinnung. Als Zeugen wohnen diesem Vorgange bei der ehrwürdige Bembo, der erlauchte Kardinal von England Polo, der würdige Sadoleto und daneben Monsignor Giovio, Anton da Sangallo der Architekt und Michelagnolo Bonarrotti, der Bildhauer und Maler. Besonders aber gefällt mir eine große Figur, den „Neid" darstellend. Es scheint, daß sie vor Schmerz sich selbst ersticken will, denn sie füllt mit fürchterlichem Schlangengift ihren Mund. Diese Historie erscheint in der Mitte zwischen zwei Figuren: Virtus et Labor. Die Virtù ist mit dünnen Schleiern bekleidet, und in der Hand hält sie einen Strick, mit dem der Neid gefesselt ist. In der andern Hand hält sie eine Palme. Darunter liest man die Worte: In summa Fortuna nihil praestantius quam beneficii recte collati memoriam ad posteros extendisse."

Vasari erkrankte, als die Ausmalung der Eingangswand begonnen, aber noch nicht vollendet war. Das ist der Grund, warum die Arbeit hier noch viel flüchtiger ausgeführt worden ist als an den übrigen Wänden. Die Gliederung ist dieselbe wie an der Hauptwand; das Thema: die Verherrlichung Pauls III. als Friedensfürst (Abb. 5). Den zehnjährigen Waffenstillstand, den Franz I. und Karl V. im Frühjahr 1538 in Nizza

(1) Wegen der höchst merkwürdigen Darstellung von St. Peter im Bau i. J. 1546 ist dies Fresko früh bemerkt worden. Geymüller erwähnt es schon i. J. 1868 im Buonarroti Vol. III, p. 219, Anm. 1 und dann wieder in den ursprünglichen Entwürfen für Sankt Peter in Rom. Wien, Paris 1875 p. 231. Grimaldi kopierte es bereits im cod. Barb. Vat. XXXIV, 50. Stevenson hat es dann zuerst abgebildet in seinem verdienstvollen Werk, Topografia e monumenti di Roma nelle pitture a fresco di Sisto V della Biblioteca Vaticana p. 22 und Tav. II.

(2) Bottari V, 156. Vor zwei Jahren sind die Fresken des Cancelleria unter Leitung des vortrefflichen unlängst verstorbenen Professors Seitz einer sachgemäßen Reinigung und Restauration unterzogen worden. Damals ist auch die schadhafte Stelle wieder hergestellt, die auf der vorher aufgenommenen Photographie dieses Gemäldes noch sichtbar ist. Bei dieser Gelegenheit hat auch der Plafond bis dahin weiß übertüncht seine natürliche Farbe wieder erhalten. Kardinal Agliardi, als Vizekanzler der Römischen Kirche, der Nachfolger so vieler bedeutender Männer, hat für diese Restauration keinen Aufwand an Mitteln gescheut und den Arbeiten von Seitz und seines Gehilfen Angelo Peralli jede Förderung angedeihen lassen. Der gütigen Erlaubnis seiner Eminenz verdanke ich auch die Möglichkeit diese Fresken nach Aufnahmen Andersons reproduzieren zu können.

Digitized by Google

schlossen[1]), betrachtete Paul III. stets als einen der glorreichsten Erfolge seiner Regierung. Nicht mit Unrecht! Denn nur der persönlichen Autorität des Papstes war es nach langen fruchtlosen Bemühungen gelungen, die widerstrebenden Herrscher zu versöhnen. Wer immer also die Fasten Pauls III. in jenen Jahren zu malen hatte, der konnte an dieser Tatsache nicht vorübergehen. So haben denn nicht nur Vasari, sondern auch Francesco Salviati[2]) und Taddeo Zuccari den Farnese-Papst als Friedensstifter in großen Freskogemälden gefeiert.

Das Wappen Karls V. krönt die Historie, in der Vasari in der Cancelleria das Bündnis von Nizza verewigt hat. Concordia und Caritas schließen es ein, und darüber sieht man die Büsten der beiden Friedensfürsten unter den Römischen Kaisern: Augustus, der den Janustempel schloß, und Vespasian, der den Friedenstempel erbaute[3]). Die Historie selbst ist nicht nur flüchtiger gemalt, sondern auch schlechter erhalten als alle übrigen Fresken. „Der Pontifex Maximus," so erläutert Doni dies Gemälde[4]), „erscheint von vier Frauen getragen: la Vittoria, l'Autorità, la Fermezza e la Pace, sie kommen aus dem Janustempel heraus, den sie soeben geschlossen haben. Die Kriegswut sitzt gefesselt da, und eine der Frauen verbrennt ihr mit einer Fackel die Waffen. Alle Fürsten der Christenheit sind herbeigeeilt mit ihren Pferden und ihren Soldaten. Sie umarmen und sie küssen sich zum Zeichen von Sieg und Frieden. Der Papst aber erscheint in griechischen Gewändern mit einem Olivenzweig in der Hand, und er segnet den waffenstarrenden siegreichen Kaiser und den großen König von Frankreich. Und auch in dieser besonders schönen Historie sieht man rechts und links zwei Statuen in den Nischen: Amor und Costanza. Die Beständigkeit hält an einer Kette den Furor gefesselt und unter dem ganzen Bilde liest man die Worte: In pace optimae artes excoluntur, ingenia ad frugem coalescunt; publicae privataeque opes augentur."

PORTRÄTDARSTELLUNGEN.

Seit die Umbrer und Florentiner ihre berühmten Gemälde in der Sixtina vollendet hatten, seit Pintoricchio in der Engelsburg gemalt, war in Rom kein Freskenzyklus mehr mit soviel Porträts von Zeitgenossen angefüllt worden wie Vasaris Historien in der Cancelleria. Wie sehr man von vornherein auf diese Bildnisse Wert legte, beweisen Giovios Briefe[5]), und bei soviel Lob die Klage, daß gerade die Porträts nicht zu seiner Zufriedenheit ausgefallen seien. Wenn nun auch tatsächlich die Flüchtigkeit Vasaris nirgends deutlicher hervortritt als in diesen Bildnissen, wenn wir nun auch von Paul III. und seinen Nepoten, von Bembo, Polo und Michelangelo viel bessere Porträts besitzen, als die in der Cancelleria gemalten, so kann doch nicht genug bedauert werden, daß unsere Kunde gerade über diesen Punkt so unvollständig ist. Denn selten oder niemals hat sich ein Kirchenfürst mit einem so erlauchten Kreise

(1) Die Geschichte des Friedens von Nizza ist von Pastor a. a. O. V p. 197 auf Grund neuer Quellenforschungen ausführlich behandelt worden.

(2) Besondere Beachtung verdient Salviatis fast völlig unbekanntes Fresko in der großen, leider fast unzugänglichen Sala Farnese im Palazzo Farnese. Es ist wohl das beste und besterhaltenste Fresko des viel zu wenig geschätzten Meisters.

(3) Auch sonst scheint Vespasian von den Zeitgenossen als Vorbild Pauls III. angesprochen worden zu sein. Vgl. Lanciani, The golden days of the renaissance in Rome. London 1907 p. 145.

(4) Bottari V, 158.

(5) Gerade für die Identifikation der von Vasari gemalten Porträts ist die kleine Publikation von Ronchini von besonderer Wichtigkeit. Vgl. Atti e memorie di Modena e Parma, 1864. S. a. p. 6 u. 7.

Digitized by Google

edler und bedeutender Männer umgeben wie der Kardinal von San Lorenzo e Damaso.

Ihn selbst hat Vasari gleich in dem ersten Fresko, die Huldigung der Nationen darstellend, porträtiert. Als „assistente al soglio" steht er neben dem Papst, dessen Mantel er genau so emporhält, wie sein Großvater als Kardinal Farnese in Raffaels Fresko der Stanza della Segnatura den Mantel Julius II. lüftet. Der Kardinal Alessandro war damals sechsundzwanzig Jahre alt und so jugendlich, ja noch einige Jahre jünger lassen ihn auch das Porträt im Palazzo Corsini in Rom und Tizians Bildnis im Museum von Neapel erscheinen[1]). (Abb. 6.) In späteren Jahren haben diesen glänzenden Mäcen häufig andere Künstler gemalt: Giulio Clovio und Scipio Pulzone da Gaeta, Francesco Salviati in einem Tafelbild der Cancelleria-Hauskapelle und in den Fresken des Palazzo Farnese, und endlich die Zuccari in den Fresken von Caprarola.

Neben dem Sohne wird der bärtige Kopf des Vaters sichtbar, jenes gewalttätigen Pier Luigi Farnese, Herzogs von Parma und Piacenza, von dem damals auch Tizian das wundervolle Bildnis gemalt hat, welches das Museum von Neapel besitzt[2]). (Abb. 7.) Vasari behauptet außerdem gerade in diesem Fresko eine große Anzahl von Bildnissen nach dem Leben angebracht zu haben. Wir können sie heute nicht mehr bestimmen.

Dem Bau der Peterskirche hat Vasari noch einmal viele Jahre später im Palazzo Vecchio in den Gemächern Leos X. ein Denkmal gesetzt[3]). Seltsamer Weise hat diese Darstellung viel weniger Beachtung gefunden als das Fresko in der Cancelleria. Hier präsentiert Bramante selbst dem Pontifex seinen Plan. Wir besitzen noch heute eine Zeichnung Vasaris nach Raffaels Porträt Bramantes in der Stanza della Segnatura[4]). Und dies Porträt hat nicht nur im Palazzo Vecchio Verwendung gefunden; man darf es mit Sicherheit auch wohl in dem Kahlkopf wiedererkennen, der in dem Fresko der Cancelleria, allen sichtbar, gleich hinter dem Porträt Pauls III. erscheint.

Bramante ist nicht der einzige Tote gewesen, dem Vasari in seinen Fresken ein Denkmal gesetzt hat. Er bezeugt uns selbst, daß er in der nächsten Historie, „ubi praemia dispensat Paulus" auch den Kardinal Contarini porträtiert hat, der bereits seit vier Jahren verstorben war. (Abb. 8.) Giovio allerdings, dem wir äußerst wertvolle Nachrichten über die Bildnisse gerade dieses Fresko verdanken[5]), erwähnt das Porträt Contarinis nicht: Hinter dem Papst stehend, neben Bembo und Polo, führt er den Kardinal Sadoleto auf. „Man hat Michelangelo gemalt," fährt er fort, „und man ist dabei, auch Sangallo zu malen. Ich hätte auch Messer Romulo (Amaseo) hier haben mögen, aber er wollte sich nicht porträtieren lassen. Aber wir werden ihn schon machen und ich denke mit seinem Xenophon in der Hand und Polybius und Pausanias im Pilgersack[6]).

(1) Über Porträts und Medaillen des Kardinals Farnese handelt Clausse a. a. O. p. 171, ohne das Thema zu erschöpfen. Vgl. ferner Borghini, Riposo (Milano 1807), III, p. 60 und p. 149. Über eine Rötelzeichnung in der Sammlung Prachoff vergl. Repert. f. Kw. XXXII, p. 467. Über Giulio Clovios Beziehungen zu dem Farnese vgl. Clausse a. a. O. p. 228 und John Bradley, The life and works of G. Giulio Clovio, London 1891, p. 188ff.

(2) Vgl. Clausse a. a. O. p. 121, der den Porträtdarstellungen des Pier-Luigi einen besonderen Abschnitt gewidmet hat.

(3) Milanesi VIII, 162.

(4) Abgebildet bei Geymüller a. a. O. p. 16, Fig. 7. Auch Geymüller erwähnt das Fresko des Palazzo Vecchio nicht. Die jüngst erfolgte Eröffnung dieser Räume wird hoffentlich dazu führen, daß Vasaris kulturgeschichtlich einzigartig interessante Fresken endlich neu aufgenommen werden.

(5) Ronchini a. a. O. p. 6 Anm. 1.

(6) „nella gaglioffa". Ich bekenne, für dies Wort keine andere Wiedergabe geben zu können.

Digitized by Google

Euer Mirandola (Antonio Bernardi della Mirandola) wird seine Paradoxa im Schoß haben und der Sizilianer nur einen Bogen in der Hand. Mich selbst will Mastro Giorgio mit dem Stock in der Hand malen und Messer Curtio möchte er im Kleid des Testaccio darstellen."

Leider wurden die meisten dieser Vorschläge und Absichten nicht zur Tat, weder Amaseo noch Mirandola noch jener Sizilianer lassen sich in dieser Historie nachweisen. Nur Giovio selbst, „un poco lascivetto ed avaruzzo", wie ihn Busini so unübertrefflich charakterisiert hat[1]), erscheint in scharfem Profil, bartlos mit einem Pelzkragen auf der Schulter neben dem Kardinal Pole.

Diesen Würdigsten unter den Würdigen, die von Paul III. den Kardinalshut erhalten haben, kennen wir aus dem wohl ziemlich gleichzeitigen Porträt des Sebastiano del Piombo[2]). (Abb. 9.) Pole wurde auch von Tizian gemalt und ein Bild seines Alters bewahrt die National-Porträt-Galerie in London. Zwischen Pole und Bembo erscheint ihr innigster Freund Kardinal Contarini[3]), dessen Porträt uns durch Alessandro Vittorias Büste in S. Maria del Orto in Venedig wohlbekannt ist (Abb. 10). Bembo aber ist von allen Kardinälen Pauls III. derjenige gewesen, dessen wundervoller Kopf von den Künstlern am meisten wiedergegeben worden ist[4]). Benvenuto Cellini und Tizian haben sich an ihm versucht und im Santo zu Padua hat ihm Danese Cataneo eine herrliche Grabstatue gemeißelt. (Abb. 11).

Wo aber finden wir das Porträt des Sadoleto?[5]) Er trug wie so viele Kardinäle Pauls III. einen lang herniederfallenden Bart, hatte eine hohe Stirn und eine stark vorspringende gerade Nase. (Abb. 12.) Da das Porträt Contarinis durch einen Vergleich mit der Büste in Venedig mit Sicherheit zu bestimmen ist, so kann Sadoleto, der doch von Vasari, Giovio und Doni übereinstimmend als auf diesem Gemälde dargestellt erwähnt wird, nur jener weißbärtige Greis im roten Mantel sein, der in

(1) Vgl. Lettere di Giovanbattista Busini a Benedetto Varchi ed. Milanesi. Firenze 1860, p. 1. Paolo Giovio starb i. J. 1552. Die Grabstatue des Francesco da San Gallo im Klosterhof von San Lorenzo zeigt ihn in bischöflicher Tracht mit dem Bart. Vgl. die Abbildung bei Clausse, Les San Gallo III, p. 205ff. Ohne Bart wie in der Cancelleria und in Laientracht erscheint Giovio in der Baseler Ausgabe seiner Werke. (Vgl. E. Müntz, Le musée de portraits de Paul Jove in den Mémoires de l'académie des inscriptions et belles-lettres XXXVI (1900) II, 251.) Ebenso ist er in einem Freskogemälde des Taddeo Zucchero in Caprarola dargestellt. (Vasari VII, 113.) Auf dem gleichen Fresko sieht man übrigens auch den Knaben Ranuccio Farnese nach demselben Gemälde Tizians kopiert, von dem auch das Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin eine Kopie Salviatis besitzt. Dieser merkwürdige Zusammenhang ist dem verdienten Verfasser des jüngst erschienenen Katalogs der Gemäldegalerie des Kaiser Friedrich-Museums (I, 149) entgangen.

(2) Vgl. Pastor a. a. O. V. 776. Zu dem Porträt der Eremitage vgl. Pietro d'Achiardi, Sebastiano del Piombo. Roma 1908, p. 286. Das Porträt Poles von Tizian befindet sich bei Lord Arundel of Wardour und wurde gestochen von H. T. Ryale. (Vgl. The Burlington Magazine Vol. VIII (1905/6) p. 49). Einen Stich nach einem Bildnis Poles publiziert auch Lanciani, Golden days p. 211.

(3) Zu den Porträtdarstellungen Contarinis vgl. Dittrich, Gasparo Contarini. Braunsberg 1885 p. 865 Anm. Zu seinem Grabmal Zeitschrift f. b. Kunst XII (1877) p. 232.

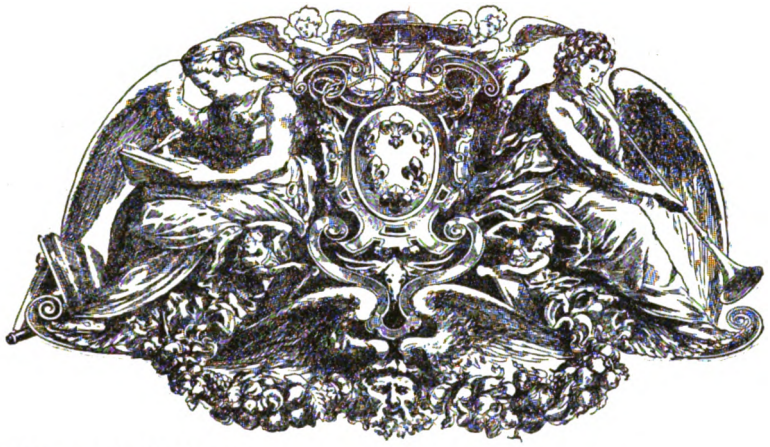
(4) Über die Bildnisse Bembos existiert eine eigene Literatur. Vgl. L'Arte VIII (1905) p. 276. Jahrb. des Allerh. Kaiserh. XVII (1896) p. 155 (Kenner) Arch. stor. dell' arte IV p. 7. Vasari VII, 455 und 523 (Grabmal in Padua). G. Dolce, Aretino. Quellenschr. für Kunstgesch. (Wien 1871) p. 46.

(5) Ein Porträt von Sadoleto besitzt die Sammlung des Erzherzogs Karl in Wien. Vgl. Kenner a. a. O. XVII (1896) p. 163 n. 32, wo weitere Literatur angegeben. Ein kleines Porträt des Cardinals fand ich im Museum zu Padua. Vasari hat Sadoleto auch im Palazzo Vecchio in Florenz gemalt (VIII, 142). Über Sadoletos Beziehungen zu SS. Lorenzo e Damaso vgl. Effemeridi di Roma VIII (1822) p. 229.

Digitized by Google

der Mitte des Bildes zwischen zwei „Vitineae“ erscheint, von einem Jüngling geführt. Offenbar will dieser Knabe, wie der vorgestreckte Zeigefinger andeutet, den Zögernden veranlassen, den verdienten Lohn wie die anderen aus den Händen des Papstes in Empfang zu nehmen.

Einen Mann vermissen wir allerdings in dieser erlauchten Gesellschaft und, wenn er auch nirgends erwähnt wird, so war er doch sicherlich in der Cancelleria dargestellt: Annibale Caro. Diesen vertrauten Sekretär des Pier Luigi und seines Sohnes Alessandro verbanden die engsten Beziehungen zu allen diesen Männern, vor allem auch zu Vasari selbst. Er berichtet uns selbst in einem Briefe an Pietro Stufa, daß Salviati und Bronzino Porträts von ihm gemalt hätten und daß auch die Akademie



Wappen des Kardinals Alessandro Farnese — Rom. Cancelleria

von Bologna ein Bild von ihm besäße[1]). Aber alle diese Bildnisse gingen, wie es scheint, ebenso zugrunde, wie die Bronze des Antonio Calcagni da Recanati. So bleibt uns als authentisches Porträt eigentlich nur jene schöne und doch fast völlig unbekannt gebliebene Grabbüste in SS. Lorenzo e Damaso, die niemand anders als Giovanantonio Dosio gemeißelt hat. (Abb. 13.) Wir können uns für das nicht nachweisbare Porträt Vasaris keinen besseren Ersatz denken als dieses Bildnis, das dieselben Mauern der Cancelleria umschließen.

Unter den Künstlerporträts auf diesem Fresko ist das des Michelangelo bekannt[2]). Es ist vielleicht das einzige in Farben ausgeführte Bildnis des Meisters, dessen Entstehungszeit sich genau auf das Jahr bestimmen läßt. Der alte Antonio da Sangallo — daß es sich hier um Antonio und nicht um Aristotile[3]) handelt, bezeugt uns Doni — muß jener Greis mit langem weißen Bart und turbanartiger Kopfbedeckung sein, der ganz in der Ecke der Öffnung links als zweiter hinter Michelangelo erscheint. Die Fresken der

(1) Vgl. Bottari, Lettere III, 210 und Vasari VII, 20. Über die Beziehungen Vasaris zu Caro vgl. ebendort I, 277 und 285 und die Ausgabe der Briefe Caros bei Commino I, 240, 277 und 285. Über die verloren gegangene Büste siehe Carboni, Annibal Caro p. 72. Über das Grabmal Caros in SS. Lorenzo e Damaso vgl. Borghini, Riposo III, 178 und Effemeridi lett. Rom. III (1821) p. 232ff.

(2) Vgl. Steinmann, Die sixtinische Kapelle II, p. 484 u. Anm. 1.

(3) Auch Aristotiele da Sangallo war damals in Rom und im Dienst der Farnese. Vgl. Vasari VI, 446. Daß Antonio einen langen Bart trug, bezeugt sein Porträt in der zweiten Ausgabe der Vite Vasaris.

Digitized by Google

Cancelleria waren noch nicht vollendet, als Sangallo am 29. September 1546 in Loreto starb [1]). Endlich hat Vasari auch sich selbst gemalt (Abb. 14). Man sieht ihn ganz rechts zwischen zwei allegorischen Figuren, und der damals Fünfunddreißigjährige erscheint schon hier mit dem langen vollen Bart, mit dem er uns in seinen zahlreichen Selbstporträts vor allem in Florenz und Rom begegnet (Abb. 15). Die alte Sitte, mit dem eigenen Porträt ein Freskogemälde zu signieren, hat Vasari genau so befolgt wie einst seine Vorgänger und Landsleute in der Sixtinischen Kapelle [2]).

Franz I. und Karl V. sind von Salviati im Palazzo Farnese viel besser gemalt als von Vasari in der Cancelleria. Unsere Vorstellung von Paul III. hat nicht Vasari, sondern Tizian bestimmt. Und doch haben auch diese Porträts des Aretiners einen nicht geringen kulturgeschichtlichen Wert. Ihre Gegenwart hebt diesen Freskenzyklus aus lokaler Beschränktheit heraus und macht ihn zu einem Denkmal der Weltgeschichte. Und als solches müssen wir das Werk Vasaris gelten lassen, wollen wir dies größte Vermächtnis seiner Kunst, das er Rom hinterlassen hat, recht verstehen.

(1) Vgl. über Antonio da Sangallo im Dienste der Farnese: Atti e mem. delle RR. Dep. di storia patria II (1864) p. 471. Vgl. ferner Pastor a. a. O. V, p. 769 Anm. 1, wo das Todesdatum Sangallos endlich glaubwürdig festgestellt worden ist.

(2) Ein unbekanntes Selbstporträt Vasaris in Rom sieht man auch in seinem großen Tafelgemälde in S. Pietro in Montorio. Über andere Porträts Vasaris vgl. U. Scotti-Bertinelli a. a. O. p. 13 Anm.

Digitized by Google

DIE SKULPTUREN IN DER STADTKIRCHE ZU LAUENSTEIN UND DER ÜBERGANG VON DER RENAISSANCE ZUM BAROCK IM KÖNIGREICH SACHSEN

Von AUG. SCHMARSOW

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Das „Lauensteiner Altarwerk gehört zu den bedeutendsten Kunstwerken seiner Zeit in Deutschland überhaupt", urteilt die Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen, bearbeitet von Dr. R. Steche (Zweites Heft, Dresden 1883). „Die Kanzel ist ein an Tüchtigkeit und künstlerischem Wert unter den zeitgenössischen Kanzeln im Lande wohl einzig dastehendes Werk." „Das Epitaphium der Familie Bünau wird bezüglich seines künstlerischen Wertes gegenüber jenem des Altars gern überschätzt, jedoch gebührt ihm die erste Stelle unter den erhaltenen gleichzeitigen Werken derselben Bestimmung im Lande; es bildet sonach ein wichtiges Glied in der geschichtlichen Entwicklung der vaterländischen Bildhauerkunst wie Architektur."

Diese letzte Zusammenfassung würde richtiger auf die Gesamtheit des architektonischen und bildnerischen Schmuckes bezogen, der sich an den Namen von Bünau knüpft, indem wir außer dem Taufbecken und zwei kleineren Epitaphien besonders noch das Portal der Grabkapelle neben dem Altaraufbau darin einbegreifen, und damit zugleich als Aufgabe des heutigen Forschers vor allen Dingen die Erkenntnis der Wichtigkeit bezeichnen, die eben diese Denkmäler in der geschichtlichen Entwicklung ihres Umkreises behaupten dürfen. Gerade diese Bedeutsamkeit im historischen Verlauf richtig zu erfassen und mit voller Entschiedenheit herauszuarbeiten ist m. E. dem Verfasser des Inventarwerks noch nicht gelungen. Vielleicht geschah es hauptsächlich, weil er selbst noch gegen eine ältere zu frühe Datierung des Altars auf die Jahre 1540—42, der noch Lübke in der zweiten Auflage seiner „Renaissance in Deutschland" gefolgt war, anzukämpfen hatte und damit gegen die irrige Annahme, der Künstler sei ein Italiener, Joan Maria da Padova gewesen. Mir wenigstens ging sogleich bei dem ersten Besuch, ohne Erinnerung an diese Kontroverse und ohne Vorbereitung durch die Nachrichten des Inventars oder der Chronik des Städtchens, die durchgreifende Einsicht auf, daß an den wichtigsten Hauptstücken des Gesamtschmuckes im Laufe ihrer Entstehung selbst ein allmählicher Umschwung der Stile vollzogen sei, und daß der Übergang von der späten Renaissance zum werdenden Barock sogar das Erstaunlichste und zugleich für die Kunstgeschichte dieser Gegenden bemerkenswerteste Ereignis bedeute.

Auf der zweiten Staffel des Altaraufbaues stehen neben den Renaissancesäulen, die eine Relieftafel mit der Grablegung des Herrn umschließen, zwei Kolossalstatuen, von Moses und Aaron, die bis ans Gebälk darüber emporragen und alles Skulpturwerk um sich her erdrücken. Und doch sind sie keine willkürlichen Zutaten einer entwickelten Stilperiode der Folgezeit, die sich kein Gewissen daraus gemacht hätte, das vorgefundene Kunstwerk nach ihrem Geschmack zu vergewaltigen. Sie sind auch nicht allein hinzugekommen, sondern zwei andere Statuen unverhältnismäßig großen Maßstabes, wenn auch kleiner als die erstgenannten, stehen links und rechts neben dem Mittelstück der dritten Staffel mit dem auferstandenen Erlöser zwischen den Säulen. Gerade unter diesen, die man als Johannes den Täufer und den Apostel Paulus anspricht, sind unter den vorgekröpften Ecken der Gesimse links und rechts die abschließenden Fruchtgehänge zu sehen, die dem ursprünglichen Endschmuck

Digitized by Google

angehören, während sie jetzt den neuen Nachbarn Moses und Aaron allzunah auf den Leib rücken. Dem Ablauf der später gewollten Umrißlinien sind auch die Eckstücke zuäußerst neben den Kolossalfiguren angepaßt, Giebelstücke mit Reliefmedaillon, auf denen schwungvoll bewegte Engel stehen. Sie treten hüben dem majestätischen Gottvater mit Krone und Weltkugel und drüben dem kreuztragenden Christus als Besieger der Hölle sozusagen auf den Kopf, und könnten so schon Bedenken ikonographischer Konvenienz erregen. Vor allem aber sind die sitzenden Gestalten der vier Evangelisten von ihrem ursprünglichen Standort verschoben: zwei von ihnen, Matthäus und Markus, sind auf die dritte Staffel hinaufgesetzt und erscheinen so zu Häupten der Grablegung, während die beiden andern, Lukas und Johannes, darunter, auf dem vorgekröpften Gebälk der mittleren Säulenpaare, sitzen. In gleicher Reihe mit diesen Plätzen sind die jetzt leeren Vorsprünge auf dem Gebälk der Einzelsäulen an der Ecke vorgesehen. Hierher gehören also auch die beiden nach oben entrückten. Und sehen wir ihre Wendung zu einander oder von einander weg genauer an, so ordnen sich die oberen, Matthäus und Markus, an ihren richtigen Plätzen links darunter vortrefflich ein, wie die beiden jetzt in die Mitte gesetzten, Lukas und Johannes, nach rechts zurück versetzt ebenso im Einklang mit dem Zug der Linien erscheinen, d. h. von der Mitte her wird übergeleitet und an den Enden der Abschluß gewonnen. Damit finden wir auch die ursprüngliche Stelle der Giebelabschlüsse mit den Rundmedaillons zurück: sie waren für die Plätze gearbeitet, wo jetzt Moses und Aaron stehen; die Halbfigur Gottvaters zwischen den sitzenden Evangelisten Matthäus und Markus bezog sich auf das Reliefbild darunter mit dem Gebet auf dem Ölberg, als Bestätigung des unabänderlichen Ratschlusses für den Vollzug des Erlösungswerkes, dem sich der Gottessohn in Todesfurcht, doch gehorsam beugt. Und zur Kreuzigung, die neben dem Abendmahl in der Mitte den andern Flügel des Triptychons bildet, gehörte die Halbfigur des Erlösers, der in die Hölle gestiegen nun als Sieger daraus hervorgeht, während wir den Auferstandenen selbst erst über der Grablegung, am Mittelstück der dritten Staffel erblicken, und zwar mit einem gleichen Rundmedaillon am Giebel darüber, in dem die Taube des heiligen Geistes in der Höhe schwebt.

Daß in dieser Aufstellung nicht alles in rechter Ordnung sei und an nachträgliche Zutaten gedacht werden könne, hat auch Steche bemerkt, nicht aber die Hauptsache und den eigentlichen Sinn der Veränderung begriffen. Mit den zwei Kolossalstatuen auf dem einen Stockwerk und den beiden andern, ihre Nachbarschaft ebenso übertrumpfenden Figuren auf dem folgenden darüber wird eine ganz unerwartete Masse nach oben geworfen und sammelt sich in der Mitte um die verdoppelte Säulenstellung zuhauf, so daß unser Auge eine fast erdrückende Wucht emporgehoben fühlt, durchaus in dem Sinne, wie der Barockstil es haben will. Und weil nun diese übermäßige Last auf die oberen Staffeln des Altaraufbaues getürmt ward, für die sie ursprünglich gar nicht bestimmt war, bedurfte er einer Sicherung durch Strebewerk, könnte man sagen, um den Seitenschub abzufangen und auf die Umfassungsmauern des Chorhauptes überzuleiten. Auch die Durchgänge links und rechts sind, wie Steche bereits erkannt hat, eine Zutat; aber sie erklärt sich erst durch jene Mehrbelastung des ursprünglich freistehenden Altarwerkes. Und damit zugleich verstehen wir nun die Beschwerung dieser zu den Chorpfeilern überleitenden Anbauten durch die großen knienden Stifterbildnisse auf ihren breiten Postamenten, die ebenso überraschend da hinaufgehoben scheinen und somit das nämliche Stilgesetz des Barock erfüllen.

Diese seitlichen Türstellungen müssen aber erst nachträglich hinzugekommen sein, noch aus einem anderen Grunde. Zur Linken des Beschauers verdeckt das Wandstück mit der Porträtfigur des Ritters trotz dem Durchblick, den die Pforte gestattet,

Digitized by Google

einen wesentlichen Bestandteil der ursprünglichen Anlage und ihres künstlerischen Schmuckes: das Prachtportal der Grabkapelle, das sich unmittelbar dahinter erhebt, und für vollen freien Anblick seines Säulenpaares und seines reichskulpierten Giebels geschaffen ward. Eben diese Giebelkrönung verrät die Vorliebe ihres Erfinders, die ganze Fülle der plastischen Formen nach oben zu werfen. Über dem verkröpften Gesims der schlanken Säulen auf hohen Postamenten, durch vorspringende Köpfe über dem Torbogen und am Friese bereits angekündigt, steigt ein schwer umrahmtes Rundmedaillon auf, das dreifache Voluten mit lagernden Gestalten auf beiden Seiten stützen und begleiten, um abermals in Postamente für Statuenschmuck auszugehen. Einzelfiguren stehen auf den seitlichen Sockeln, die Gruppe des Erzengels Michael mit dem Drachen unter seinen Füßen breitet sich auf dem mittleren aus. Selbst die Komposition im Rundmedaillon mit der Bestattung des Moses wirft die Gestaltenmasse nach oben, so daß das Relief stärker hervorquillt und die Köpfe frei heraus gearbeitet, die Wolkenballen unter Jehovah wie Kissen gerundet zu schwellen scheinen. Immerhin ist das ganze Portal noch maßvoll, und erweist sich als ein Übergangsglied in dem Stilwandel, der sich hier vollzogen hat.

Treten wir dann aber, in der Grabkapelle umbiegend, vor das Epitaph der Familie von Bünau, so springt uns die Mitte des ganzen Aufbaues in absichtsvoller Berechnung entgegen, während die Seiten zurückweichen. Die Spitze eines stumpfen Winkels dringt an der Basis auf den Ankommenden ein, so daß er auf beiden Seiten die Reihen der hinter einander knienden Familienglieder in leibhaftiger Rundung gegenwärtig sieht. Über der Gestalt des Königs David aber, der an der ähnlich vorspringenden Spitze der unteren Altarstaffel steht, rundet sich in der zweiten das Relief mit dem Weltgericht, in der dritten ein andres mit der Dreifaltigkeit als halbzylindrische Fläche heraus, und erst ganz oben erscheint die Einzelstatue des Erlösers als letzte Bekrönung dieser Sockelecke, die mit drei Stufen einer Pyramide sich aus der Wandfläche in den Innenraum hineinschiebt. Das ist ein völlig barockes Motiv, wenn wir diesen Ausdruck rein stilgeschichtlich verstehen, — und wer von der Bewunderung für die Renaissancearchitektur des Altarwerkes in der Kirche herkommt, wie wir es aus späteren Zutaten herauszuschälen vermochten, der wird auch die landläufige Bedeutung des Wortes für den barocken Einfall des Erfinders sofort bereit haben. Nun erscheinen die Kolossalfiguren von Moses und Aaron auf der oberen Staffel und was an Veränderungen sonst damit zusammenhängt, wie ein weiterer Schritt, dem Barockstil auch hier zum Siege zu verhelfen.

Und sehen wir uns weiter in dem architektonischen und bildnerischen Schmuck des Chores um, so begegnet uns an der Kanzel noch ein weiteres Motiv: am Säulenschaft der Kanzel, den wir nach tektonischen Grundsätzen der Renaissance erwarten würden, erscheint die vorgebeugte Gestalt des Moses in mächtigem Maßstab mit den Gesetzestafeln im Arm, als trüge der Vertreter des alten Bundes, in solcher Haltung sich unterordnend, die Rednerbühne, von der das neue Gesetz verkündet wird. Die Brüstung der Kanzel ist mit Säulen auf Konsolen gegliedert, mit Reliefs in Nischen dazwischen besetzt, die Sündenfall und Verklärung, das Opfer Abrahams und das Opfer am Kreuzesstamm zeigen, und ein vorkragendes Gesims umzieht diese ausgerundete Wandung oben, d. h. ein Aufbau von beträchtlicher Schwere lastet über dem Träger am Fuße. Die Statue des Gottesmannes nimmt die ganze Ausladung des Gerüstes auf sich und hebt dies Podium für den Diener am Wort sozusagen empor, vor den Augen der versammelten Gemeinde, denen sich der Treppenaufgang am Pfeiler natürlich entzieht. Ist das noch der Gedanke eines Renaissancemeisters, oder der Beginn einer Umwälzung?

Digitized by Google

Ja, selbst das Taufbecken weist schon verwandte Symptone auf, so spätgotisch man seine Grundform noch nennen möchte. Ein schwerer sechseckiger Pfeiler bildet den Stamm, schräg ansteigende Flächen vermitteln die Erweiterung der sechseckigen Grundfläche für das Becken selbst. An den breiten senkrecht aufsteigenden Wangen sind zwei Felder mit Wappenschildern gefüllt, von fast nackten Putten gehalten, zwei andre mit biblischen Szenen, der Taufe Christi und der Berufung der Kinder in bildmäßigen Reliefs, und das letzte Paar mit Inschrifttafeln, die leer geblieben sind, aber sicher Bibelsprüche mit Bezug auf die Darstellungen enthalten sollten, wie „Lasset die Kindlein zu mir kommen" usw., denn überall sonst am Altar und an der Kanzel breitet sich in großen Inschriften das Wort als notwendiger Bestandteil aus, wie eine unentbehrliche Ergänzung des Bildwerks, wie ein ebenbürtiger Faktor in dieser Kunst der protestantischen Kirche von damals. Nicht diese tiefeinschneidende Beobachtung ist es jedoch, die uns im Augenblick beschäftigen soll, sondern die rein künstlerische, daß am Sockel in Nischen kräftig herausmodellierte Kinder mit Musikinstrumenten angebracht sind. Und wieder ist es nicht die Musik als Lebenselement des lutherischen Gottesdienstes, auf die wir uns beziehen wollen, sondern die starke Ausladung dieser Kinderkörper mit ihren Instrumenten und die wulstige Bildung ihrer Glieder im Verhältnis zu dem etwas mageren, fast schreinermäßigen Zuschnitt der Nischenrahmen und der Sockelform überhaupt. Leise Anwandlungen barocken Geschmackes sind auch dies schon mitten in der Gebundenheit der spätgotischen Gewohnheit, von der das ganze Gotteshaus zeugt, und mitten in den Renaissancemotiven der Steinskulptur, die hier gedeiht.

Bei solchem Befunde an den einzelnen Bestandteilen, aus denen sich der Gesamtschmuck zusammensetzt, wird die Frage nach der Entstehungszeit so wichtig, daß wir uns nicht mehr bei Angaben für das Ganze begnügen dürfen, sondern auch hier dem Einzelnen nachgehen müssen, um zu erfahren, wie sich der Wandel des Stiles hier allmählich vollzogen hat. Erst auf solcher Grundlage läßt sich dann der Anteil der Künstlerpersönlichkeiten ermessen und verteilen, mit denen sich doch die zeitliche Unterscheidung der Beiträge schon immer notwendig verquickt.

Wir wissen nur einen Künstlernamen, und zwar für das späteste Hauptstück der hier aufgestellten Werke, das Epitaphium in der Grabkapelle. Da steht an dem mittleren Frieskopfe des Sockels die Bezeichnung L: H. eingegraben, und Lorentz Hörnung, Bildhauer in Pirna, nennt der Vertrag den ehrbaren und kunstreichen Meister, dem Günther von Bünau am 3. Mai 1611 die Ausführung des Werkes übertrug. (Zuerst abgedruckt bei Brandner, F. A. Lauenstein, seine Vorzeit usw. 1845, S. 171 und bei Steche S. 56.) — Lorentz Hörnigk schrieb er im Dezember 1611 seinen Namen in das Sammelbuch für die Errichtung eines Altares in der Stadtkirche zu Pirna, wo er am 11. Februar 1601 erst Bürger wurde, nachdem er sich 1600 mit einer jungen Witwe daselbst verheiratet hatte: „Lorentz Hornig von Apoldo" wird er damals genannt; 1602 wird er Viermeister in der Zunft der Bildhauer, Steinmetzen und Maurer; 1611 war er Obermeister und blieb es bis zu seinem Tode 1624 (vgl. M. J. Büttner, Chronik der alten Bergstadt Lauenstein, 1902, S. 64 ff.).

Die nämliche Bezeichnung in der zusammengezogenen Form (LHF.) finden wir jedoch schon an dem Türgewände des Portals der Kapelle, in der Günther v. Bünau 1609 beim Tode seiner Frau Margarethe von Bredow sein Erbbegräbnis errichtet hat. Die Grabplatte dieser ersten Gemahlin des Stifters, die 41 Jahre alt am 26. Oktober 1609 verstarb, ist unzweifelhaft das früheste Werk im Innern des Raumes, wo sie noch immer den Mittelplatz einnimmt und sich durch einen Bronzefries mit der Inschrift um den Sandstein von den später hinzugekommenen Nachbarn unterscheidet.

Digitized by Google

Das Portal trägt an der Außenseite das Allianzwappen der von Bünau und von Bredow, ist also bei dieser Gelegenheit dann zunächst entstanden, bevor sich der Witwer am 7. September 1612 mit Margarethe von Schleinitz wieder verheiratete, und geht dem Auftrag für das Epitaph an der Wand der Grabkapelle ohne Zweifel voran; denn die Form dieses 1611 begonnenen Werkes hat jedenfalls im Anschluß an weitere Schicksale des Stifters und seiner Familie noch Abwandlungen erfahren, die erst später verlangt sein können. Am 6. Oktober 1615 starb auch die zweite Frau, nach der Geburt eines Töchterleins, und wurde neben der ersten bestattet, während zur Rechten dieser das Grab für ihren Gemahl selbst bestimmt war. Die lebensgroße Bildnisfigur der Sandsteinplatte zeigt den am 1. Mai 1619 Verstorbenen getreu in voller Rüstung und mit starkem Vollbart, wie er ihn damals getragen haben muß. Wenn er dagegen auf der Sockelplatte des Epitaphs vor seinen Söhnen kniend und gegenüber seinen beiden Gemahlinnen und ihren Töchtern in jüngerem Alter und ohne diesen Vollbart erscheint, so können wir darin nichts anderes erkennen als eine Zurückversetzung, bei der entweder die Mode mitgewirkt hat, oder der Gedanke an die Glanzzeit seines Lebens, wenn nicht ein gemaltes Bildnis aus jenen Tagen bestimmend ward. Die Initialen G. v. B. auf einem Kettenarmband der Sandsteinstatue lassen jedenfalls keinen Zweifel, daß er selbst, der Vater der ebenso mit ihren Vornamen bezeichneten Söhne, auch in dieser ersten Männerfigur gemeint ist, und der Widerspruch zu der Grabplatte mit dem Bildnis des gealterten, vollbärtigen Ritters störte die Mitlebenden und die hinterlassenen Familienglieder gewiß nicht, wie uns heute, die das authentische Porträt suchen und für diese späten Jahre seines Lebens es sicher in dem unteren Bildwerk anerkennen müssen.

Mit diesem Vorzugsrecht der getreuen Wiedergabe auf der Sandsteinplatte seiner Gruft ergibt sich aber ein wichtiger Schluß, der uns in den Chorraum der Kirche zurückführt. Die nämliche vollbärtige Gestalt des Ritters kniet über dem einen Durchgang neben dem Altaraufbau, mit dem Wappen der v. Bünau darunter, und gegenüber der ebenso knienden Frauengestalt, unter der sich das Wappen der v. Schleinitz befindet, d. h. der Familie, der seine zweite Frau entstammt. Wir folgern, daß in diesen Stifterbildnissen niemand anders gemeint sein kann, als Günther von Bünau selbst und seine Gemahlin Margarethe von Schleinitz, und daß diese Zutaten eben erst damals zu dem Altarwerk hinzukamen, als der Witwer sich wieder verheiratet oder gar auch diese zweite Gattin wieder verloren hatte, d. h. 1612—1615 frühestens, oder wahrscheinlicher erst 1615—1619. Damit fällt die Vermutung von Steche, daß in diesem Stifterbildnis Rudolf von Bünau, der ältere Bruder Günthers gemeint sei, der kinderlos 1593 auf Lauenstein gestorben war. Nach seinem Tode freilich folgte erst Günther im Besitz von Lauenstein; aber 1594 ist die Kirche durch einen Brand bis auf wenige Reste zerstört worden, und Günther war es, der darauf den Neubau errichten ließ [1]). Die Jahreszahl 1596 steht am Triumphbogen des Chores und das Vollendungsjahr 1602 an dem Westportal unter dem Wappen der Stadt. Damit fällt auch die Vermutung Büttners (Chronik 1902, S. 58), der in den Stifterfiguren lieber einen Ahnherrn und eine Ahnfrau Günthers erkennen will, bei denen die Wappen wieder zutreffen: Rudolf von Bünau († 1486) und Mechthild v. Schleinitz, die doch gar nichts mit der Kirche von Lauenstein zu tun haben, da sie niemals in Lauenstein gesessen waren [2]).

(1) Vgl. die Angabe der Grabrede auf Günther v. Bünau 1619 bei Steche III, Nachtrag, wo auch die Vermutung, es sei Rudolf dargestellt, zurückgenommen wird.

(2) Wenn alle Berichterstatter hervorheben, die Stifterin sei mit geschlossenen Augen als Verstorbene charakterisiert, so hat dies nur Sinn im Gegensatz zu dem überlebenden Mann mit offenen Augen.

Digitized by Google

Mit der Zeitbestimmung der hier dargestellten Porträtstatuen haben wir auch die für die übrigen Zutaten, auf dem Altarwerk selbst, Moses und Aaron, Johannes und Paulus oder wie sie sonst heißen mögen, eben jener Steigerung der wuchtigen Masse durch Kolossalfiguren, derentwegen die Anlage der Durchgangswände mit schwerer Belastung selbst zwischen Altar und Umfassungsmauern des Chorhaupts eingeschoben wurde, den Seitenschub jenes Gewichtes droben abzufangen, — auch um den Preis, daß durch diese kniende Gestalt des Ritters selbst und ihre Unterlage der Anblick des Prachtportals und der freie Einblick in die Kapelle hinein verbaut ward. So erst erklärt sich dies befremdende Mißverhältnis, wie das Eindringen des Barockstiles, das wir auf Grund solcher Daterung nur mit dem Meister Lorentz Hörnigk von Pirna verbinden dürfen.

Wie weit reicht aber sein Anteil an den übrigen Bestandteilen der monumentalen Ausstattung des Chores, die Günther von Bünau hier gestiftet hatte? Das Kruzifix auf dem Altartisch, eine sorgfältige Arbeit in Alabaster, trägt aus demselben Material am Fuße das dreifache Wappen von Bünau, von Bredow und von Schleinitz, ist also ebenfalls eine Stiftung Günthers aus dieser spätern Zeit, das Andenken beider Frauen wie das seinige zu erhalten, und bestätigt nur die Auslegung der Stifterfiguren, die wir gegeben.

Das Taufbecken dagegen trägt wie das Portal der Grabkapelle das Wappen der Bredow mit dem der Bünau, und zwar getrennt, ein jedes für sich, auf besonderem Schilde, von Genien gehalten. Es muß also bei Lebzeiten der ersten Frau entstanden sein d. h. vor 1609, und gehört zweifellos zu den unentbehrlichen Stücken in der neuerbauten Kirche, die seit 1600 oder 1602 etwa allmählich aufgestellt sein werden. Aus dem Fehlen der Inschriften auf den für Bibelsprüche bestimmten Tafeln des Sechsecks könnte vielleicht gefolgert werden, daß es nicht ganz fertig geworden, wie es die Stifterin gewollt. Da wäre ihre Krankheit und ihr Tod dazwischen gekommen.

Die Bestellung des Altarwerkes kann sich auch erst der Vollendung des neuen Kirchenbaues in diesem Teil angeschlossen haben, d. h. als nach 1596 die Schließung des Gewölbes über dem Triumphbogen und die Sicherung des Baues sonst erreicht war. Die Aufrichtung werden wir gewiß nicht vor 1600 zu datieren haben. Für diese Frage kann noch der Vergleich der Epitaphien in Betracht kommen, besonders des einen für ein Kinderpaar von 1601, während das andre für ein junges Fräulein, früher in der Grabkapelle aufgestellt, vielleicht nach deren Gründung als Erbbegräbnis 1609, entstanden sein könnte, falls nicht auch dies ursprünglich noch im Chore Platz gefunden hatte. Johannes und Petrus könnten ursprünglich ganz unten an den Ecken des Altars gestanden haben.

In dieser Zwischenzeit scheiden sich jedenfalls die Wege zwischen der Spätrenaissance des Altaraufbaues und seines gleichzeitig gearbeiteten Skulpturenschmuckes einerseits und den Anwandlungen des Barockstils oder gar seiner gewaltsamen Aufnötigung andrerseits. Wie weit vermag die Kanzel zwischen Altar und Taufbecken noch von solchem Umschwung des Geschmacks zu erzählen? Und wo sondern sich hier die Zutaten des Meisters Lorentz Hörnigk von dem früher vorhandenen, das er doch kaum selber gemacht haben wird, eben weil er den Fortschritt in der Entwicklung des Stilgefühls oder den Erweis seiner andersartigen Schulung so rücksichtslos durchgeführt?

Diese Probleme zu lösen muß einer vergleichenden Untersuchung aller Einzelheiten

Dies trifft nur für Günther zu. Für ein Ahnenpaar, das ein Jahrzehnt vorher gestorben, wäre gewiß weder der Bildhauer noch der Besteller auf solchen Unterschied verfallen.

Digitized by Google

überlassen bleiben, bei der ohne ausgiebige Streifzüge in die sonstigen Leistungen der Pirnaer Werkstätten und in die Beiträge verschiedener Meister von den Stätten ihrer auswärtigen Wirksamkeit her nicht auszukommen sein wird. Schon Steche hat mit dem Hinweis auf eine Reihe verwandter Arbeiten dankenswerte Fingerzeige gegeben, auf die eingehende Vergleichung des weitschichtigen Materials jedoch verzichtet. Seitdem ist von Berthold Haendcke in seinen „Studien zur Geschichte der Sächsischen Plastik der Spätrenaissance und Barockzeit". Dresden 1903, die Frage wiederaufgenommen worden und Michael Schwencke als Meister des Altarwerkes vorgeschlagen. Aber auch hier wird (S. 76) das Ganze als Einheit hingenommen, mitsamt den Kolossalstatuen und den Stifterbildnissen, die „zu der harmonischen geschlossenen Gesamtwirkung beitragen". Mir scheint in dem Altar vielmehr eine nähere Verwandtschaft mit Nosseni selber zu bestehen, dann aber nachträglich ein entscheidender Eingriff vorzuliegen, der frühestens 1616—1619 stattgefunden hat, und einen prinzipiellen Umschwung von größerer Tragweite bedeutet, also nochmalige Nachprüfung auf dieser Unterlage fordert. Im Augenblick kam es jedoch nur darauf an, die Reihenfolge der Skulpturen in Lauenstein richtig zu stellen, und mit der Erkenntnis des Stilwandels an dieser Stätte die entscheidenden Gesichtspunkte für jene genauere Untersuchung zu erbringen.

Digitized by Google

HANS PEISSER

Von GEORG HABICH

Mit fünf Abbildungen auf einer Tafel

Die auf Tafel achtzehn abgebildete kleine Medaille, die in Form eines schlichten Bleiabschlags unlängst in den Besitz des Münchener Münzkabinetts gelangte, gibt uns das Bild eines wackeren, zu seiner Zeit wohl angesehenen, heute indes so gut wie völlig vergessenen Meisters. — „HANS PEISSER VO(N) HASFORT. AL(T) 31:" nennt ihn die Umschrift, und zu der biederen Devise „FROELICH V(N)D DRAVRICH:", die sie ferner mitteilt, paßt gut das Äußere des Mannes: ein kompakt geschnittener Kopf auf kräftigem Hals mit halblangem dichtem Haupthaar und kurzem Vollbart; der Typus des handfesten, handwerklich geschulten Nürnberger Künstlers seiner Zeit.

Den Namen dieses vielseitigen Meisters, der in erster Linie Bildschnitzer war, sucht man in den Lexicis und Handbüchern vergebens. Auch die ältere Literatur, Neudörfer an der Spitze, obwohl er sein Zeitgenosse war, nennt ihn nicht; ebensowenig Sandrart und Doppelmayr. Merkwürdigerweise verschweigt auch die umfangreiche und sonst sehr vollständige ältere Nürnberger Medaillenliteratur seinen Namen gänzlich. Selbst Will in seinem Nachtrag zu Neudörfer vergißt ihn.

Als Geburtsort nennt die Medaille Haßfurt am Main in Unterfranken, und das Geburtsjahr des Künstlers ergibt sich annähernd aus der Altersangabe zusammen mit dem Stil der Medaille. Obwohl das Stück nicht signiert ist, kann über seinen Verfertiger kein Zweifel bestehen. Der Zuschnitt des Brustbilds, das ziemlich erhabene, aber sehr ausgeglichene Relief, die Form der enggestellten, breit gequetschten Lettern und schließlich die etwas gewaltsamen — raumsparenden — Abbreviaturen in der Umschrift — das alles sind charakteristische Stil-Merkmale für den bekannten österreichischen Medailleur Ludwig Neufahrer, der seit 1532 nachweisbar ist, 1545 als Hofgoldschmied in die Dienste König Ferdinands von Ungarn trat, seit 1551 als Wardein an der Münze zu Prag und von 1558 daselbst als Münzmeister tätig und noch 1563 am Leben war.

Die Peisser-Medaille stammt aus der ersten Zeit des Meisters; besonders nahe steht sie seinen Frühwerken, den beiden Porträtstücken eines gewissen Hieronymus Apfelbeck und P. Hoffmandl aus den Jahren 1532 und 1535 [1]). Auch die bekanntere Medaille des Feldhauptmanns Wilhelm von Roggendorf (1536) läßt sich vergleichen. Hans Peisser war im Entstehungsjahr der Medaille 31 Jahre alt. Daraus ergibt sich als Geburtszeit das erste Quinquennium des XVI. Jahrhunderts.

Einige weitere Daten für seinen Lebenslauf enthalten die Nürnberger Ratsverlässe und eine Reihe von Prager Urkunden [2]).

Dem Nürnberger Bürgerbuch zufolge erwirbt Hans Peisser am 17. November 1526 das Bürgerrecht und zwar als Bildhauer, wobei er 4 fl. Steuer zahlt (s. Hampe a. a. O.). Von einer künstlerischen Tätigkeit in den nächsten Jahren erfährt man nichts. 1543 beabsichtigt Peisser die Herausgabe eines offenbar ziemlich umfangreich angelegten Druckwerkes; er will „ain architectur und perspectiv, auch slösser, heuser, lustgepeu, erhebte angesichter der fürsten und herrn, so er abconterfet hete, auf sein aigen costen und darlegen ains nach dem andern in den drugkh ausgeen zu lassen" [3]),

(1) Abb. Jahrb. d. Kunsts. d. a. Kh. XIV. Taf. III, 3. u. 4.

(2) s. Hampe, Nürnb. Ratsverlässe I. 472 und die ebenda in Anm. 3 von Hampe zusammengestellten Regesten im Jahrb. d. Ks. d. a. Kh. Bd. X u. XI; hierzu ferner noch einige Regesten in Bd. XII; vgl. besonders Nr. 8106.

(3) s. Jahrb. d. K. d. a. K. XI, Nr. 6356.

Digitized by Google

wozu er von König Ferdinand das Privileg erbittet. Deutet diese Stelle auf eine mehr architektonische und dekorative Richtung, so lernt man ihn zehn Jahre später als Techniker und Festungsingenieur kennen. 1552 verhandelt der Rat der Stadt mit ihm, „weil er zum geschütz und feuerwerk vor anndern künstlich und geschickt sein solle". Am 21. Januar 1559 gibt Peisser sein Bürgerrecht in Nürnberg auf. Wie ein vom 6. November 1561 datiertes Empfehlungsschreiben des Herzogs Barnim XI. von Pommern an den Erzherzog Ferdinand erweist, hat Peisser diese Jahre im Norden Deutschlands verbracht und dem Herzog „in der Karthause bei Altenstettin" zur Zufriedenheit gedient [1]).

Diese Empfehlung wiegt um so schwerer als Herzog Barnim selbst in der Holzschnitzkunst dilettierte. Die Kanzel in der Klosterkirche in Colbatz ist sein Werk [2]) und in der Kirche in Friedrichswalde werden ihm zwei jetzt allerdings arg mitgenommene Schnitzereien zugeschrieben [3]). Unter der „Karthause", in der Peisser arbeitete, ist die von Barnim aus dem früheren Karthäuserkloster umgebaute Oderburg bei Stettin zu verstehen, in der er mit Vorliebe residierte. Sie ist vor zweiundeinhalb Jahrhunderten zerstört worden. Aus ihr stammt der von dem Herzog für seinen Ahnen Barnim III. im Jahre 1543 gesetzten Denkstein [4]). Ebenfalls von Herzog Barnim gestiftet ist ein aus Holz geschnitzter Epitaph in der Schloßkirche zu Stettin.

Es ist mir im Augenblick unmöglich, zu beurteilen, ob diese Werke etwas mit unserem Nürnberger Meister zu tun haben.

1562 sehen wir Peisser in Diensten Erzherzog Ferdinands in Prag. Im Oktober dieses Jahres führt er einige nicht weiter bekannte Arbeiten in einem Zimmer des Prager Schlosses aus [5]); wohl Innendekorationen.

Ein größerer plastischer Auftrag beschäftigt ihn am Ende des Jahres. Im Lustgarten des Schlosses zu Prag soll ein Brunnen aufgestellt werden, zu dem der Hofmaler Franciscus Terzius „ain muster oder modell" vom Kaiser in Auftrag hat. Erzherzog Ferdinand ordnet in einem Schreiben vom 9. Dezember an, daß Hans Peisser — „Unsern Pildschnizern" nennt ihn der Brief — sowohl den Kostenvoranschlag aufstellen, wie auch „die Patronen von holzwerk" schneiden soll [6]). Es handelt sich hier um den berühmten „singenden Brunnen", der heute noch im Lusthausgarten der Königin Anna, dem sog. Belvedere steht. Die Ausführung und Aufstellung verzögerte sich indes bis zum Jahre 1571. Obwohl der Wortlaut des Briefs auf eine besondere Wertschätzung Peissers seitens des Erzherzogs schließen läßt, rührt der Brunnen doch nur zu einem kleineren Teile von dem damals bereits hochbetagten Meister her. Wie Herr Dr. Chytil in Prag mir gütigst mitteilt, kann nur das große untere, mit Maskarons und Palmetten geschmückte Becken und der gedrungene, aus sechs löwenköpfigen Greifen gebildete Untersatz dem Peisser zugeschrieben werden. 1571 wird ihm „vom fuss und grossen beckhen zu passiren (bossiren)" und schnitzerlohn 100 Schock (1 böhmisches Schock = 60 Silbergroschen) angewiesen [7]). Die übrigen Teile des Brunnen sind von einem Italiener Antonio Brockh de Campione (am Luganersee) modelliert, der im gleichen Jahr „von wegen possirung der seulen

(1) Jahrb. XI. Reg. Nr. 7520.
(2) s. v. Bülow, Allg. D. Biogr. II, S. 82.
(3) Gefällige Mitteilung von Herrn Dr. Lemcke in Stettin.
(4) Abb. s. Lemcke, Das kgl. Schloß in Stettin (1909) S. 19.
(5) Jahrbuch XI. Reg. Nr. 7623.
(6) Jahrb. XI, Nr. 7639. Über Francesco Terzio s. Ilg, Jahrbuch IX, S. 235.
(7) Vgl. Jahrb. d. K. d. a. K. Bd. XII. Regesten, Nr. 8106.

Digitized by Google

(das figürlich geschmückte Mittelglied), oberen beckhens und sackpfeifers (die bekrönende Brunnenfigur)" 130 Schock ausbezahlt werden [1]). Auch hier wiederholt sich also das in jener Zeit immer häufiger werdende Schauspiel, daß dem deutschen Meister ein lukrativer Auftrag von einem gewandteren welschen Konkurrenten ganz oder teilweise aus der Hand gewunden wird. Wir sind auf diese Weise der Möglichkeit beraubt, Peissers Befähigung als Bildhauer im Figürlichen großen Maßstabs zu beurteilen und lernen lediglich seine kraftvolle dekorative Begabung schätzen, die in greifbarem Gegensatz steht zu der fahrigen Eleganz, die sich in dem oberen Aufbau des Brunnens ausdrückt.

Um so größeres Interesse beanspruchen einige figürliche Kompositionen in Form von drei großen ovalen Medaillonplaketten mit allegorischen Darstellungen der Kardinaltugenden, unbekannte Arbeiten unseres Meisters, die das Bayrische Nationalmuseum aufbewahrt (Abb. 2—4). Frau Justitia erscheint mit Schwert und Wage, aus deren einer Schale die Schwurhand emporragt. Zur Seite hat sie den Kranich, der in der erhobenen Kralle einen Stein hält: das aus dem Physiologus bekannte Tiersymbol der Wachsamkeit. Prudentia mit Januskopf und Spiegel, um den rechten Arm die kluge Schlange gewunden, schreitet flatternden Gewandes dahin. Mädchenhaft schüchtern ist Patientia gebildet und durch ein sanft sich anschmiegendes Lamm symbolisiert. Zu diesen drei Stücken kommt den Zyklus ergänzend hinzu „Agape", die christliche Liebe (Abb. 5). Die überaus reiche und lebendig bewegte Komposition einer schlanken, von sieben Kinderfiguren auf's anmutigste umspielten Frauengestalt ist in drei Exemplaren erhalten. Eines davon befand sich im Kunstbesitz des Malers Paul Delaroche und wurde von den Herausgebern des großen „Trésor de Numismatique et de Glyptique" [2]) würdig befunden, in natürlicher Größe unter den Meisterwerken der Reliefplastik publiziert zu werden. Ein zweites Exemplar ohne Schriftkartouche findet sich im Braunschweiger Museum, ein drittes vollständiges im Kaiser Friedrich-Museum [3]).

Nach Form, Größe [4]) und Ausstattung gehören die vier Stücke zyklisch zusammen. „Justitia" trägt auf der Kartusche unterhalb dem lateinischen Distichon die Signatur HANS PEISSER FACIE: An derselben Stelle zeigt „Prudentia" HANS · PEI : F : Die beiden Stücke sind alte Bleigüsse, während das dritte in Bronze nachgegossen ist, wobei die erhabene Schrift durch vertiefte Gravierung ersetzt und die Signatur vermutlich ausgemerzt wurde.

Die ganze Serie ist wohl kaum vor 1550 entstanden; sie zeigt den entwickelten, frei malerischen Stil der nachdürerischen schmückenden Kunst in Nürnberg, der indes auf Dürer selbst, auf den Figurenschmuck der Ehrenpforte und des Triumphzuges zurückgeht, nur daß hier, bei den Plaketten, der italienische Einschlag noch deutlicher hervortritt und die Zierlichkeit der Dürerschen Motive, dem dekorativen Zweck der Plaketten entsprechend, einem derberen Zuschnitt gewichen ist. Es liegt nahe, unsere Ovale mit den Plaketten Flötners zu vergleichen, im besonderen mit den bekannten, demselben Gedankenkreis entsprungenen Allegorien der Tugenden und Laster. In der äußerlichen Aufmachung, wohl auch in der attributiven Ausstattung scheinen einzelne Stücke der Flötnerserie, wie seine Prudentiaplakette und die Dolchscheide im Baseler

(1) Vgl. Chytil in Österr.-ung. Monarchie in Wort und Bild: Böhmen S. 374. Abbildung des Brunnens ebenda S. 376.

(2) Paris 1839. Band der Basreliefs et ornements II. Pl. V, 1.

(3) Gefällige Mitteilung von Dr. H. Voss.

(4) Durchmesser 20/13 cm.

Digitized by Google

Museum [1]), für Peisser vorbildlich gewesen zu sein. Stilistisch bewahrt er indes dem Großmeister der deutschen Plakette gegenüber seine volle Selbständigkeit, obwohl die Beiden sich in der Verehrung der italienischen Kunst begegnen. Flötner bleibt als Plakettist immer Kleinmeister. In der Andacht zum Kleinen und Kleinsten sucht und findet seine Reliefplastik ihre intime Wirkung. Die alte subtile Handwerksgepflogenheit der Goldschmiede, der Modellschnitt in Stein, lieh ihm Material und Werkzeug, gab seinem Stil die Finesse. Auf Verwendung und Vervielfältigung in edlem Metall rechnen die Flötnerplaketten in erster Linie. Von dem modernen Künstler mehr bestaunt als bewundert, bilden die Sachen noch heute das stille Vergnügen der Liebhaber und Sammler älteren Schlags.

Peisser dagegen verleugnet auch in der Plakette die dekorative Richtung seiner Kunst nicht. Für ihn handelt es sich nicht um Modelle für Gold- und Silberschmiede, vielmehr gibt die derbe Anlage und die breite Ausführung deutlich zu erkennen, daß es Unterlagen für Rot- und Gelbguß, vielleicht auch für Zinn- und Eisengießerei sind, die hier vorliegen. Auch an keramische, farbige Vervielfältigung lassen diese Laubkränze und flatternden Bänder denken. Es ist warscheinlich, daß der Künstler sich bei Herstellung der Ovale des ihm geläufigsten Materiales bediente: die „Patronen", d. h. Originalmodelle sind augenscheinlich in Holz geschnitten.

Ebensowenig wie mit Flötner hat Peisser mit dem anderen Nürnberger Plakettenmeister Hans Gar [2]) etwas zu tun. Der geschmeidige, unpersönliche, stark von den Niederlanden her bestimmte Stil dieses eleganten Künstlers, der vorwiegend für getriebene Arbeit Modelle lieferte, steht Peisser womöglich noch ferner als Flötners Art.

Um sich ein Gesamtbild von Peissers Tätigkeit und vom Charakter seiner Kunst zu machen, wäre es nötig, die bei der Zerstörung der Odernburg vernichteten Arbeiten zu kennen, die er in Pommern für Herzog Barnim ausgeführt hat, und ferner seinen Anteil an der Innendekoration des Prager Schlosses festzustellen. Weder da noch dort ist es mir gelungen, seine Spuren aufzufinden. Wichtiger noch wäre die Kenntnis des 1543 geplanten Druckwerks. Denn um nichts Geringeres handelt es sich hier als um eine umfassende „Perspektive", die sich auf Monumental- wie auf Profanbauten bezog; architektonische Risse also, die offenbar in zwangloser Folge erscheinen sollten. Wie zeitgemäß ein solches Unternehmen war, zeigt der große Erfolg, den fünf Jahre später Rivius' Neue Perspektive und sein „teutscher Vitruv" erzielten. Neben Gebäuden aller Art sollte Peissers Werk noch „erhebte Angesichter" von Fürsten und Herren, die der Künstler (nach dem Leben?) abkonterfeit hatte, enthalten: Reliefmedaillons offenbar, die den Architekten als Vorlagen dienen sollten und für Fassadenschmuck, Portal- und Kamindekoration gerade damals sehr beliebt waren. Als instruktive Beispiele seien die beiden Terrakotta-Medaillons vom Teynhof in Prag, die nach Medaillen gearbeiteten Bildnisse der schönen Katharina Loxau und der weniger anmutenden Wandula Khevenhüller, jetzt im Böhmischen Museum, genannt [3]). — Leider ist es mir nicht geglückt, das Peissersche Druckwerk weder als solches, noch in Einzelblättern nachzuweisen. Vielleicht sind andere glücklicher. Als wahrscheinlich darf angenommen werden, daß es eine Holzschnittfolge war, die Peisser selbst auf den Stock gezeichnet hat.

Immerhin ergibt sich aus den vorhandenen Nachrichten in Verbindung mit dem

(1) Leitschuh, Peter Flötner, Taf. XII, 41 u. XIII, 92,

(2) s. Fuhse, Mitteil. d. Germ. Museums 1896, S. 15 u. S. 97.

(3) Abgebildet in Hirths Formenschatz 1905, Nr. 94. Denselben ornamentalen Zweck verfolgt Virgil Solis in seinen Medaillonfriesen, B. IX, S. 294ff.

Digitized by Google

Wenigen, was uns von seiner Tätigkeit erhalten oder nachweisbar ist, das Bild eines äußerst vielseitigen, regsamen und unternehmenden Geistes. Von Haus aus einfacher Bildschnitzer, entfaltet er seine Tätigkeit als Architekt, Innendekorateur, Mechaniker und Festungsingenieur, übt sich bildhauerisch als Porträtist wie als Plakettist und erlangt noch als hoher Sechziger einen Monumentalauftrag von fürstlicher Seite, den er nahe den Siebzigen freilich nur zum Teil ausführen darf. In dieser seiner allseitigen Begabung und Betätigung ist Hans Peisser nur seinem Nürnberger Genossen Peter Flötner zu vergleichen und neben ihm, dem Vielgewandten und Vielgenannten, wird der Name des vergessenen jüngeren Künstlers künftighin nicht ganz verschwiegen werden dürfen.

Digitized by Google

ZUR KREUZABNAHME DES BAMBERGER FLÜGELALTARES IM NATIONALMUSEUM VON MÜNCHEN

Von HANS SEMPER

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Selbst Thode, welcher den großartigen Flügelaltar aus der Franziskanerkirche in Bamberg vom Jahre 1429 (jetzt im Nationalmuseum zu München) als eines der zahlreichen Werke seines vielseitigen Meisters „Berthold" ansprach, nahm einen italienischen Einfluß, besonders in der Komposition, auf dessen Schaffen an, den er aber erst im Anfang der dreißiger Jahre, also nach Entstehung des vorgenannten Altars, eintreten lassen möchte [1]).

Obwohl ich nun mit Thodes Zusammenstellung des „Werkes" Meister Bertholds keineswegs übereinstimme [2]), so bin ich doch auch der Ansicht, daß in verschiedenen der von Thode diesem Meister zugeschriebenen Werke sich italienischer Einfluß nachweisen läßt, besonders aber auch am Bamberger Altar, welchen Thode gerade hiervon auszunehmen scheint.

Ich will mich darauf beschränken, dies nur hinsichtlich einer Komposition des Bamberger Altars bestimmt zu behaupten, ohne mich auf eine weitläufige Untersuchung über Typenbildung, Gewandstil usf. einzulassen und ohne auch die Wahrscheinlichkeit mehr als bloß anzudeuten, daß sowohl die Kreuztragung (vgl. Simone Martinis Bild im Louvre, Phot. Alinari n. 23167; Abb. 1 und 3) wie auch die Kreuzigung auf italienischen Einfluß schließen lassen.

In bezug auf die Kreuzabnahme des Bamberger Altares glaube ich jedoch bestimmt nachweisen zu können, daß die Hauptmotive, der vom Kreuz herabgelassene Christus und der ihn in seinen Armen aufnehmende, auf einer Leiter stehende Joseph von Arimathia, mittelbar oder unmittelbar auf die Kreuzabnahme des Simone Martini im Museum zu Antwerpen zurückgehen (Abb. 2 und 4). Letztere stammt samt der dort befindlichen Kreuzigung und der Verkündigung, ebenso wie die Kreuztragung des Louvre und die Grablegung in Berlin, von einem Altar des Simone Martini, aus seiner letzten Zeit in Avignon (zwischen 1339 und 1344) [3]).

Daß die Haltung Christi und Josephs von Arimathia auf der Kreuzabnahme des Bamberger Altars von Simones Komposition in Antwerpen abgeleitet sein müsse, geht daraus mit Sicherheit hervor, daß vor Simone dieses Motiv in dieser bestimmten Ausprägung nicht vorkam; nicht ausgeschlossen, obwohl nicht wahrscheinlich, ist es jedoch, daß dasselbe nach ihm und nach seinem Vorbild in der Buchmalerei Verwendung fand und daß der Bamberger Meister es durch eine solche Vermittlung kennen lernte.

Vor Simone Martini würden wir dieses Motiv vergebens suchen und es ist auch nicht anzunehmen, daß dieser schöpferische Meister es einem Vorbild der Miniaturmalerei entlehnt habe, falls er nicht selbst etwa auf diesem ihm geläufigen Kunstgebiet es schon früher einmal angewendet haben sollte, was sich nicht nachweisen läßt. Im übrigen ging aber wenigstens die religiöse Miniaturmalerei des XIII. und

(1) H. Thode: Die Malerschule von Nürnberg, Frankf. a. M. 1891, S. 38.

(2) Wie ich schon im Jahre 1896 in meiner Schrift: „Alttirolische Tafelbilder usw." S. 46/47 Anm. 2 bemerkt habe.

(3) Vgl. A. Venturi, Storia dell' arte Italiana Vol. V. p. 621 und Schubring: „Ein Passionalealtärchen des Simone Martini aus Avignon." (Jahrb. der preuß. Kunsts. XXIII. 1902, p. 141 f.)

Digitized by Google

der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts den großen italienischen Erneuerern der Kunst nicht tonangebend voran, sondern trat unter ihren belebenden Einfluß.

Die Sienesischen Maler des Trecento betonten, obwohl in den Formen vom Byzantinismus mehr abhängig, als Giotto und seine Schule, das leidenschaftliche Pathos, ebenso wie die zarte Andacht und fromme Sehnsucht in ihren religiösen Darstellungen weit mehr als der, trotz höchster Ausdruckskraft, maßvollere, mehr plastisch-monumental empfindende Giotto. Hiermit im Zusammenhang steht, daß die Sienesen, bei geringerem und altertümlicherem Formgefühl, doch in der Weiterentwicklung des eigentlich malerischen (auch raumvertiefenden) Stiles dem Giotto überlegen waren, wie schon einige Kompositionen Duccios zeigen.

Um diesen Unterschied zwischen sienesischer und giottesker Auffassung nur auf dem Gebiet des Pathetischen sich sofort klar zu machen, braucht man bloß die Kreuzigung des Giotto in der Arena zu Padua mit denen des Duccio am Altar im Dom von Siena, des Simone Martini in Antwerpen und besonders des Pietro Lorenzetti (Werkstatt?) in der Unterkirche von Assisi zu vergleichen. Dort Plastik, hier Drastik! —

Die Kreuzabnahme selbst hat Giotto, so weit bekannt ist, gar nicht dargestellt, vielleicht aus Furcht vor den durch sie bedingten verwickelten Gruppen und momentanen Bewegungen, wie sie eben doch schon durch die besonders byzantinische Überlieferung vorgeschrieben waren und welche er, mit seinem statuarischen Empfinden, vielleicht nicht befriedigend lösen zu können glaubte.

Das Grundmotiv der Kreuzabnahme, dessen verwandte Ausbildung auf dem Bild des Simone Martini und dem Bamberger Altar nur als Entlehnung von einander erklärt werden kann, ist an sich zwar so alt, als die Darstellung dieses Gegenstandes überhaupt. Schon auf den ältesten Beispielen davon, z. B. im Codex Egberti vom X. (?) Jahrhundert [1]), in einem Evangeliar im Dom zu Augsburg vom XI. (?) Jahrhundert [2]), auf einem Elfenbeintriptychon [3]), auf dem Externstein von 1115 usf. sehen wir Joseph von Arimathia den vom Kreuze genommenen Leichnam Christi in seinen beiden Armen aufnehmen. In allen diesen Darstellungen findet die Kreuzabnahme noch ohne Leitern, vom Erdboden aus statt, Christi Leichnam fällt mit vorgebogenem Oberkörper und herabhängenden Armen in die Arme Josephs. Auf den erstgenannten zwei Beispielen steht auf der anderen Seite nur noch Nikodemus; auf dem Externstein steht er bereits erhöht, auf einem gebogenen, in fast assyrischen Voluten auszweigenden Bock. Auch umfaßt Maria hier bereits das Haupt Christi.

Die ans Kreuz gelehnten Leitern und die dadurch schwieriger gewordene Gruppenbildung der die Kreuzabnahme ausführenden Personen scheinen ebenso wie die größere Anzahl der diesem Vorgang beiwohnenden Menschen, zuerst in der, von früh an auf realistischere Darstellung der Marter- und Schmerzensszenen ausgehenden byzantinischen Kunst aufgekommen und allmählich auch auf die abendländische Kunst übergegangen zu sein. — Im Malerbuch des Berges Athos (in welchem allerdings ältere und jüngere Anweisungen vereinigt sind) heißt es: „... eine Leiter (ist) an das Kreuz angelegt und Joseph steigt oben auf die Leiter und hält Christus in der Mitte umfangen und reicht ihn herunter. Und die Heiligste steht unten, empfängt ihn in ihre Arme und küßt ihn ins Angesicht, und hinter der Mutter sind die Salbträgerinnen und Maria Magdalena hält seine Linke und küßt sie und hinter Joseph steht Johannes der Theolog

(1) Kraus, Codex Egberti, Freiburg i. B. 1884, Tafel LI.

(2) Photogr. Teufel n. 3955 (München).

(3) Seroux d'Agincourt, ed. Quast.-Sculpture I—XII, Fig. 24.

Digitized by Google

und küßt seine Rechte. Und Nikodemus nimmt, ein wenig kniend, mit einer Zange die Nägel aus seinen Füßen und neben ihm ist ein Korb" . . . .

Eine byzantinische Darstellung der Kreuzabnahme aus dem XI. Jahrhundert befindet sich unter den Niellobildern der Broncetüren von S. Paolo fuori le mura in Rom, die in Konstantinopel ausgeführt wurden. Sie weicht allerdings von obiger Vorschrift fast in allem ab, außer in der Aufstellung von Leitern, die wie eine doppelte Anstreicherleiter sich gegenseitig stützen und auf der ein Mann steht, der, wie es scheint, im Begriff ist, den Nagel aus der rechten, noch befestigten Hand Christi herauszuziehen, während Christi Leib von einem Engel (?) von hinten gehalten wird und Maria (?) die herabhängende linke Hand Christi küßt. Eine andere Frau küßt, sich bückend, seine Füße.

Dagegen schließt sich ein toskanisches Marmorrelief des XII. Jahrhunderts, an der Kanzel in S. Leonardo bei Florenz, in wesentlichen Punkten, in der Leiter, wie in der Gestalt des Nicodemus mit der Zange und in den, die Hände Christi küssenden Maria Magdalena und Johannes an die griechische Vorschrift des Malerbuches an. Auch hier sehen wir Joseph von Arimathia den halbkreisförmig gebogenen Leichnam Christi umfangen.

In dieser Ausbiegung des Leichnams Christi (welche der halbkreisförmigen Ausbiegung des Gekreuzigten auf spätbyzantinischen Darstellungen entspricht), im Küssen der Hände desselben durch Maria Magdalena und Johannes, im Ausziehen des Nagels an den Füßen durch den knienden Nikodemus ist der Kreuzabnahme in S. Leonardo sehr verwandt ein Tafelbild in der Pinakothek von Perugia, welches dem Giunta zugeschrieben wird und aus der Mitte des XIII. Jahrhunderts stammt[1]). Auch dieses ist von byzantinischen Vorbildern bestimmt. Es weicht vom vorgenannten hauptsächlich darin ab, daß Joseph von Arimathia hinter der Leiche auf einer Leiter steht und sie um die Mitte des Leibes faßt, während Maria, eine überlange Gestalt, von unten auf hinter Christi Leiche emporragt und sie auf die Wange küßt.

Eine Miniatur der bolognesischen Schule des XIII. Jahrhunderts, in der Biblioteca Estense zu Modena, ist der eben genannten Darstellung darin verwandt, daß auch hier Joseph hinter Christus' Leiche auf einer Leiter steht und sie um die Mitte des Leibes faßt, ferner, daß zu beiden Seiten der Leiche Maria (oder Magdalena) und Johannes stehen und ihre Hände küssen, endlich, daß Nikodemus kniend den Nagel aus Christi Füßen zieht.

Verschieden dagegen ist die Haltung Christi, welcher mit vorgebeugtem Oberkörper die Beine in den Knien biegt.

Dieselbe Haltung Christi finden wir durchwegs auf den Darstellungen der Kreuzabnahme auf französischen Skulpturen des XIV. Jahrhunderts, entsprechend den geknickten Knien auf den Kreuzigungsbildern der französischen (und deutschen) Gotik. Im übrigen schließen sich dieselben so ziemlich dem byzantinischen Kanon, doch ohne Anwendung von Leitern, an. Joseph umfängt den herabsinkenden Leib Christi, Maria liebkost seine Rechte, Johannes seine linke Hand; der kniende Nikodemus zieht den Nagel aus den Füßen[2]).

Auch auf dem Relief über dem Hauptportal von S. Martino in Lucca (vom XIII. Jahrhundert) ist der Vorgang ähnlich dargestellt und wie auf den französischen Reliefs von noch einigen symmetrisch angefügten Nebenfiguren begleitet.

(1) Venturi, op. C. V. p. 106.

(2) Vgl. auch: Kgl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epoche. — Berlin 1888. n. 508—509. Taf. LXI. — Ferner: South Kensington Museum. London. Nr. 293—1867. Phot. n. 3758.

Digitized by Google

Duccio schloß sich in seinem Altarwerke im Dom von Siena getreu an die byzantinischen Vorbilder an, „deren starke, ausdrucksvolle Erregtheit" er auch nachahmte.

Diese Erregtheit blieb, wie oben erwähnt, eine Eigentümlichkeit der sienesischen Schule des XIV. Jahrhunderts in solchen Darstellungen. Ein besonders charakteristisches Beispiel hierfür ist das Fresko der Kreuzabnahme des Pietro Lorenzetti (oder seiner Werkstatt) in der Unterkirche von Assisi, wo als neues Motiv die wagerechte Rücklage des Oberkörpers Christi mit rechtwinklig nach unten fallenden Unterschenkeln hervorzuheben ist; sowie auch die Bewegtheit der Figuren, welche alle Christi Leib in heftiger Erregung umgeben, um ihn zu küssen, eine vollständige Neuheit oder Auffassung kundgibt.

Mehr im Anschluß an die Überlieferung, wußte Simone Martini jedoch gleichfalls den Vorgang in hochgesteigerter Erregung, in leidenschaftlicher, momentaner Bewegung und mit einem ergreifenden Wirklichkeitsschein vorzuführen, der alles Bisherige weit überholte und die Grundlage zu allen späteren dramatischen Schilderungen dieses Vorganges bildete.

An die Meditationes des Bonaventura[1]) schloß sich Simone Martini höchstens in der Anwendung von zwei Leitern an, welche ihm die natürliche Veranschaulichung der Szene wesentlich erleichterten. Im übrigen konnte er sich an Bonaventura schon deshalb nicht anschließen, weil dieser eine Reihe von aufeinanderfolgenden Momenten der Ablösung Christi vom Kreuze schildert, welche zugleich im Bilde nicht darstellbar sind.

Wir sehen bei Simone Christi Arme bereits vom Kreuze losgelöst, sie hängen todesstarr und steif herunter, der eine senkrecht, der andere schräg, auf des Joseph Schulter liegend, der, auf einer Leiter emporgestiegen, ihn nach alter Weise umfängt, während Nicodemus, auf einer zweiten Leiter stehend, die am Kreuzesstamm angelehnt ist und der Sicherheit halber von einem Diener unten gehalten wird, Christi Leib von hinten her umfaßt. So wird er sorgfältig langsam herabgelassen. Die beiden Knie haben die Krümmung beibehalten, die sie schon bei der Kreuzigung hatten, weil der Nagel an den Füßen eben erst von einem zweiten Diener entfernt werden soll. Ein Chor von Frauen sowie Johannes erheben unten von beiden Seiten her ihre Arme, um Christi Leichnam in Empfang zu nehmen. Die natürliche Höhe des Kreuzes schloß die bisher übliche Liebkosung der Hände und des Gesichtes aus, welche Pietro Lorenzetti, im Überschwang des zärtlichen Schmerzes seiner Gestalten, auch noch auf die Füße und Schenkel Christi ausgedehnt hatte.

Das Bild Simones baut sich prächtig pyramidal auf und bildet ein schönes Gegenstück zu der dazu gehörigen Kreuzigung. — Der im Vordergrund unten kniende kleine Bischof, als Stifter des Bildes, wird neben der bewegungsvollen Momentszene des ergreifenden Vorganges kaum bemerkt[2]).

Es ist nicht unwahrscheinlich, daß die starke Kniebeugung an der Kreuzigung wie an der Kreuzabnahme des Simone Martini, ebenso wie am Relief von S. Martino in Lucca, auf gotischen Einfluß zurückzuführen sei (den Giotto in seinem Gekreuzigten mit nur leicht gebogenen Knien mäßigte) jedenfalls erhielt aber diese Kniestellung auf Simones Bild eine vollkommene, notwendige Begründung und bildet zudem nur

(1) Vgl. die daraus entnommene einschlägige Stelle bei Detzel, Ikonographie, Bd. I p. 427, 428 oder Thode, Franz v. Assisi, II. Aufl. S. 489.

(2) Nach Schubrings Vermutung wäre das der 1341 in Avignon verstorbene Giacomo Colonna, Bischof von Lombez, ein Gönner Petrarcas.

Digitized by Google

eine Nebensache neben dem wunderbaren Gruppenaufbau in der Luft, welcher die erste wirkliche und fast vollkommene Lösung des Leiterproblems darstellt[1]).

Daß weder die italienischen noch die nordischen Künstler es sobald wagten, Simone auf diesem Wege zu folgen, das beweist nicht nur die Abneigung — nicht bloß Giottos — sondern auch der meisten seiner Schüler, diesen Gegenstand darzustellen, sondern auch die Zaghaftigkeit, mit der derselbe noch bis ins XV. Jahrhundert hinein behandelt wurde.

Auf einer Miniatur des Gebetbuches[2]), welches Johannes de Cumis (Como) für Bianca, Tochter des Grafen Aimone von Savoyen, schrieb, die 1350 mit Galeazzo II. Visconti von Mailand vermählt wurde, ist zwar die Kreuzabnahme auch mit zwei Leitern dargestellt; trotzdem ist die Komposition noch sehr steif und befangen und von Simones Einfluß keine Spur. Auf der einen Leiter, rechts von Christus, steht Joseph, ihn aufnehmend; auf der anderen Nicodemus (?), der Christi linken Arm vom Nagel befreit, während unten Johannes, aufrecht stehend, den Nagel aus den Füßen zieht. Christus schwebt gerade und steif in der Luft, nur mit geneigtem Haupt. Eine Frau faßt Christi Hand, drei andere stehen hinter ihr.

Diese einfache Behandlung der Motive zeigt sich sogar noch in einer französischen Miniatur des XV. Jahrhunderts, in der 1398 für die Königin Isabeau de Bavière aus dem Lateinischen ins Französische übersetzten, jedoch später illuminierten Passion Christi[3]), wo Joseph wieder auf dem Erdboden steht und Christi Beine umfängt, während Nicodemus auf einer Leiter mit einer Hand Christus hält; ein anderer wieder kniend dessen Füße vom Nagel befreit, während Magdalena Christi rechten Arm umfängt und Maria und Johannes seitwärts trauern.

Daß der Meister des Bamberger Altars die Idee zu seiner Kreuzabnahme daher als eine allmählich ausgereifte Frucht der ihn umgebenden Kunstübung gepflückt habe, erscheint schon deshalb unwahrscheinlich, weil sich schwerlich solche Vorstufen für seine Darstellung in der deutschen Kunst vor 1429 finden lassen dürften, besonders aber auch deshalb, weil die auffällige Übereinstimmung in der Haltung Christi und des Joseph auf beiden Gemälden kaum zufällig sein kann. Sollte sich dennoch eine deutsche, französische oder niederländische Darstellung vor jenem Datum finden, welche als nächstes Vorbild für die Kreuzabnahme des Bamberger Altars gelten könnte, so würde dieselbe doch wahrscheinlich wieder auf Simones Schilderung als Vorbild zurückzuführen sein.

Auch der Meister des Bamberger Altars hat zwei Leitern in Szene gesetzt und dieses Problem im Wetteifer mit Simone zum zweitenmal trefflich gelöst, ohne ihn im übrigen sklavisch nachzuahmen. — Für Nicodemus hat er die sinnreiche Änderung eingeführt, daß er ihn ganz von oben, vom Querbalken des Kreuzes aus, Christi Körper vermittels eines um denselben geschlungenen Tuches hat halten lassen, ein Auskunftsmittel, welches nachmals mit Vorliebe wieder verwendet wurde. Dadurch

(1) Auch darf daraus, daß die Knienbiegung auf Simone Martinis Bild vielleicht auf gotischen Einfluß zurückgeht, nicht der Schluß gezogen werden, daß die ähnliche Kniebiegung auf der Kreuzabnahme des Bamberger Altars sich vielleicht in analoger Weise, wie bei Simone aus der älteren, gotischen Ikonographie unmittelbar und unabhängig von Simone entwickelt habe. Die Ähnlichkeiten, besonders auch im Fall der Arme Christi, deren linker den rechten Unterarm Josephs kreuzt, während der rechte Arm auf dessen Rücken fällt, ferner in der Bewegung des Josephs, sind, auch abgesehen von den Beinen Christi, auf beiden Bildern doch zu groß — gegenüber anderen Kompositionen, um an eine zufällige Übereinstimmung denken zu können.

(2) Münchner Staatsbibl. Cod. lat. 23215. Phot. Teufel n. 1797.

(3) Münchner Staatsbibl. Cod. gall. 22. Phot. Teufel n. 1358.

Digitized by Google

hat er die obere Gruppe vorteilhaft gelöst und vermieden, daß, wie bei Simone Martini Christi Leib die Unterpartien des hinter ihm stehenden Nikodemus verdeckt und diesen in seinem Stand auf der Leiter einigermaßen beengt. Außerdem ist dadurch sowie auch durch Hinzufügung eines Gehilfen auf der einen Leiter (mit dem herabgenommenen Titulus in der Hand), die obere Figurengruppe noch mannigfaltiger geworden und der pyramidale Aufbau noch vollkommener durchgeführt. Den Diener, der den Nagel aus Christi Füßen zieht, hat er als Nebenperson hinter das Kreuz gestellt und nur mit dem jugendlichen Kopf und einzelnen Umrissen sichtbar werden lassen.

Das dramatische Moment hat der Künstler gegenüber Simone Martini dadurch etwas geschwächt, daß er die Frauen und Johannes in resigniertem Schmerz vor dem Kreuz sitzen läßt, während bekehrte Juden und Kriegsvolk rechts, betende Frauen links das gläubige Publikum bilden. — Vielleicht wollte der Meister durch die Zurückdrängung der Umgebung die Hauptgruppe um so wirksamer hervorheben, die nunmehr in dem stillen Schmerz der Frauen einen melancholischen Wiederhall findet.

Daß mit Simone Martinis Kreuzabnahme das Eis gebrochen war und gewiß auch diejenige des Bamberger Altars eine weitgreifende Wirkung ausübte, das zeigt der im Laufe des XV., XVI. und XVII. Jahrhunderts im Norden wie im Süden sich fortwährend überbietende Wetteifer, die ebenso schwierigen wie hochmalerischen und formenreichen Aufgaben zu lösen, welche dieser statische Gruppenaufbau schmerzerfüllter Menschen, die einen geliebten Leichnam möglichst sanft und behutsam niederlassen wollen, stellte. Von Fra Beato Angelico, Roger van der Weyden, dem Kölner Meister des Marienlebens, Hans Pleydenwurf, zu Michelangelo, Daniele da Riciarello, Rubens, Rembrandt war die Kreuzabnahme ein unerschöpfliches Feld für immer neue Schöpfungen ergreifender Tragik, kunstvoller Gruppen und farbenreicher Kontraste, an welches sich nur mit besonderem Mut oder Genie begabte Künstler heranwagten.

Digitized by Google

REZENSIONEN

A. E. BRINCKMANN, Platz und Monument. Berlin, E. Wasmuth 1908. (M. 7.—.)

Camillo Sitte hat es in seinem, 1889 zuerst erschienenen, berühmten Buch „Der Städte-Bau" unternommen, diese Materie wieder künstlerisch zu erfassen. Seitdem sind seine Grundsätze, vornehmlich der von der „Geschlossenheit der Platzwand", und dem „Freihalten der Platzmitte" geradezu zu Schlagworten, nicht nur bei den Fachleuten, geworden. Auch B. ist als ein überzeugter Anhänger Sittes zu seinem Thema gekommen. Die eignen Untersuchungen drängten ihn jedoch schließlich zu einer von der des Wiener Architekten stark abweichenden Anschauung: Nicht die Geschlossenheit der Platzwand ist für die räumliche Wirkung entscheidend, sondern die einheitliche Durchbildung der umschließenden Fassaden, daher denn auch Sternplätze, sofern nur die Hauswände zwischen den einmündenden Strahlen von gleichmäßiger Gliederung sind, architektonisch geschlossen erscheinen. Wie im einzelnen Gebäude ist es auch hier mit dem Grundriß allein nicht getan, der räumliche Eindruck gibt den Ausschlag. Nicht auf einzelne „malerische Bildwirkungen" im Sinne Sittes kommt es an, sondern „Städte bauen heißt: mit dem Hausmaterial Raum gestalten!"

Durch die Polemik gegen die herrschende Meinung der modernen Städtebauer gewinnt das Buch einen frischen, lebendigen Zug. Man möchte ihm einen günstigen Einfluß auf die architektonische Bewegung der Gegenwart wünschen. — Über den „aktuellen" Wert hinaus ist die Arbeit von hervorragender kunstgeschichtlicher Bedeutung.

Der Verfasser beschränkt sich nicht darauf, seine Ansicht durch Beispiele zu erläutern und ästhetisch zu begründen. Sie ergibt sich ihm vielmehr aus einer eingehenden Untersuchung des historischen Materials, auf Grund deren der Verfasser als Erster eine klare Entwicklung der Platzanlage seit der Renaissance darbietet.

Das 1. Kapitel über die mittelalterliche Stadtanlage ist am wenigsten liebevoll behandelt und nähme sich in dieser Form besser als Einleitung aus. Das Prinzip der Asymmetrie der gesamten mittelalterlichen Baukunst zuzumuten, geht wohl nicht an. Die Tendenz zur Symmetrie ist jedenfalls beim monumentalen Profanbau immer vorhanden. (Ich erinnere nur an die einheitliche Verkleidung der drei Teile des Lübecker Rathauses nach der Marktseite, beim Erweiterungsbau um 1300; und an den symmetrisch an die ältere Kirchenfront sich anschließenden Nordgiebel beim Heiliggeisthospital ebendort.) Erst der Spätgotik ist die malerische Komposition willkommen. — Der Verfasser spricht den gewachsenen Städten des Mittelalters ein Stadtbauideal ab; diese Behauptung auf die gegründeten Städte regelmäßigen Grundrisses auszudehnen, scheint gewagt.

Das 2. Kapitel „Die Renaissance in Italien" bespricht nach einer Einleitung über Denkmalplastik die Situation des Gattamelata und des Colleoni, die Piazza della Signoria und Anlagen, die das der Architektur des Palasthofes analoge Ideal des Renaissanceplatzes mehr oder weniger verwirklichen. Die Platzkomposition in Pienza unter Pius II. wird als eine Vorahnung barocker Prinzipien charakterisiert. Die Vorstellung von dem städtebaulichen Ideal der Zeit findet im 3. Kapitel durch das Urteil und die Entwürfe der Theoretiker von Alberti bis Palladio eine Ergänzung. Kapitel 4, „Der römische Barock", bringt ausgezeichnete Analysen des Kapitolplatzes, als Übergangstypus von Renaissance zu Barock, und der ausgesprochnen Barockanlage vor S. Peter, anschließend andrer römischer Plätze, wobei der allgemeine Gegensatz zur vorhergehenden Zeit, sowie die individuelle Physiognomie klar zur Geltung kommen. „Der Platz Brunelleschis vor S. Spirito war nur geplant, um die Fassade ruhig betrachten zu können. . . . Für den Barock verschmelzen Straße, Platz, Schiff, Kuppelraum und Chor zu einem zusammenhängenden, sich steigernden Raumganzen".

Nach einem kurzen Zwischenstück über den Einfluß romanischen Empfindens auf Deutschland um die Wende des XVI. Jahrhunderts widmet sich der Verfasser im 6. Kapitel mit besonderem Interesse „Frankreich seit der Renaissance". Die Place des Vosges repräsentiert den Typus des in sich ruhenden Raumkörpers. Die Place Dauphine leitet zum Barock hinüber, der am Ende des XVII. Jahrhunderts Italien gegenüber zu abgeklärteren, gemesseneren Raumanordnungen fortschreitet. Der Sternplatz und der rechteckige Monumentalplatz werden als eigentümliche Kompositionen charakterisiert, die prachtvolle Place Royale in Nancy wird im besonderen gewürdigt. Es folgt eine Untersuchung über die Situation des Monuments und über Stadtanlagen, wobei wieder die Theoretiker mit Idealplänen herangezogen werden. Daß die Disposition des architektonischen Gartens auf den Städtebau von Einfluß gewesen sei, wie der Verfasser anzunehmen scheint

Digitized by Google

(S. 136), glaube ich nicht: Beide entspringen der gleichen Gesinnung.[1]) Vortrefflich dagegen ist die Bemerkung an andrer Stelle (S. 166), den (naturalistischen) Bestrebungen des modernen Städtebaues sei die Gartenkunst anderthalb Jahrhunderte vorausgeeilt. Das Erlahmen der Kraft, das der Verfasser mit Recht in den Platz- und Stadtanlagen des späteren XVIII. Jahrhunderts konstatiert, geht parallel mit den immer mehr verknöchernden Architekturen des Klassizismus, der heute über Gebühr gefeiert wird. Den Beschluß machen die französischen Anlagen in Deutschland und die eingangs angedeuteten Auseinandersetzungen des Verfassers mit dem gegenwärtigen Städtebau.

Der umfangreiche Stoff bietet sich auf 170 Seiten in einer mustergültigen Form dar. Eine souveräne Beherrschung des Materials erlaubt dem Verfasser, das kleine Buch künstlerisch zu gliedern, ohne daß Wichtiges verloren geht. Mit einer Prägnanz des Ausdrucks, die man unter den kunsthistorischen, über Nacht entstandnen Massenartikeln an und für sich als Erholung empfindet, ist hier die Gesamtentwicklung wie die einzelne Etappe in ein neues Licht gerückt. Zu komplettieren mag hie und da noch sein. Der mittelalterliche Städtebau wird sich aus Mangel an Material vielleicht nie vollkommen erkennen lassen. Für das uns immer lebendiger werdende XVII. Jahrhundert indessen hat der Verfasser die wesentlichen Richtungen bezeichnet.

Da übrigens kein Rezensent sich wohlfühlt, ohne daß er kleine Schönheitsfehler feststellt, notiere ich einige, mich fremd anmutende Ausdrücke: „Höhenplatz" (25), „pausierende" Loggia (27), „Blüte der Situation" (46), „leichte" Richtung des Platzraums (97), die „bedurfte" Disziplin (153); sowie den falsch gedruckten Steinmetzen des Rothenburger Marktbrunnens Schenisberger, statt Schweinsberger (83).

Die 49 durchweg vorzüglichen Abbildungen reproduzieren zum größten Teil eigne Planaufnahmen des Verfassers, über deren Vorzüge gegen die dem Baedecker entnommenen Grundrisse Sittes man sich z. B. bei der Piazza della Signoria überzeugen kann.

Für eine neue Auflage wäre zu wünschen, daß der Verlag etwas mehr Sorgfalt auf die äußere Gestalt verwende. Die Clichés sind gut, aber ist dieses brüchige Kreideglanzpapier nötig und dieser triviale Umschlag? Empfehlen würde sich auch, für derartige Bücher statt des Oktav- das schöne Quartformat zu wählen, das man im XVIII. Jahrhundert liebte.

August Grisebach.

1) In einem Aufsatz über Idealstadtpläne J. Perrets („Der Städtebau" 1909) hat B. inzwischen die Hypothese vom Abhängigkeitsverhältnis von Städtebau zu Garten für die Renaissancekomposition wiederholt.

ERICH BECKER, Das Quellwunder des Moses in der altchristlichen Kunst. Zur Kunstgeschichte des Auslands, Heft 72. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg 1909, 7 Tafeln (14 Abb.); 159 Seiten. M. 8.—.

Neben den beiden Dingen, die zu einer fruchtbaren Tätigkeit auf dem Gebiete der christlichen Archäologie notwendig sind, einer gründlichen Kenntnis auch der spätantiken Kunstdenkmäler und einer umfassenden Belesenheit in der gesamten einschlägigen Literatur, brachte Becker zu seiner Arbeit noch ein Drittes mit: eine völlige Vorurteilslosigkeit. Wie notwendig diese gerade zu einer einwandfreien Beantwortung der mit dem Quellwunder Mosis seit langem verbundenen Fragen ist, erscheint jedem ohne weiteres klar, der einen Einblick in die bisherigen diesbezüglichen Forschungen getan hat.

Der erste Teil der eigentlichen Abhandlung gilt der ikonographischen Entwicklung der Quellwunderdarstellung; dabei ermöglicht der ständige Verweis auf eine überaus sorgfältige Zusammenstellung aller bekannt gewordenen Denkmäler die stete Kontrolle der durchaus zwingenden Schlußfolgerungen B's.

Der Hauptwert der Arbeit liegt in der Erklärung des so häufigen Vorkommens der Darstellung des an sich gewiß unwesentlichen Quellwunders durch die Refrigeriumvorstellung und die „Moses-Petrus"-Vorstellung des Volkes. Erstere spielt in der christlich-archäologischen Literatur schon länger eine Rolle; man hat aber den Gedanken daran niemals auf diese Darstellung erstreckt, deren Aufnahme in den altchristlichen Bilderkreis nur darin ihren Grund haben kann. Der Nachweis der „Moses-Petrus"-Vorstellung, dem eine durchaus einleuchtende Deutung der bisher als „Bedrängung Mosis" erklärten Darstellung als „Verleugnung Petri" vorangeht, bedeutet das Schlußwort in der mehr aus konfessionellen als wissenschaftlichen Gründen entbrannten und hitzig behandelten Streitfrage „Moses oder Petrus?".

Die Arbeit bedeutet eine um so wertvollere Bereicherung der christlich-archäologischen Literatur, als auch manche andere Frage in ihr gestreift wird, wobei dann zu ihrer Klärung allerlei abfällt.

Josten.

Digitized by Google

GIOVANNI POGGI, Il Duomo di Firenze. Documenti sulla Decorazione della Chiesa e del Campanile tratti dall' Archivio dell' Opera. Parti I—IX. Italienische Forschungen, herausgegeben vom kunsthistorischen Institut in Florenz, 2. Band. Berlin, Cassirer. 1909. — KURT RATHE, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz. Wien u. Leipzig, C. W. Stern. 1910.

Wieder einmal ist man versucht von einer Duplizität der Ereignisse zu sprechen, da zwei ernsthafte Bücher, fast aus dem gleichen Studiengebiet erwachsen, kurz nacheinander erschienen sind. Doch gehts nicht an die hier zweimal getane Arbeit in erster Linie zu bedauern, obwohl die Vorstudien für einige Kapitel für beide Werke die gleichen gewesen. Denn das endliche Ergebnis ward eine sehr glückliche Ergänzung. Zunächst Poggi, dessen Arbeit die viel umfassendere ist, eine Urkundenpublikation mit zusammenfassender Einleitung, eine Ergänzung und Weiterführung von Cesare Guastis wichtigen Büchern über den Florentiner Dom. Das heißt, der Direktor des Florentiner Nationalmuseums hat alle Domurkunden, die sich auf den äußeren und inneren Dekor beziehen, noch einmal durchgesehen, und alle, die sein Vorgänger in dieser Arbeit ausgelassen oder nicht mit der Exaktheit moderner Forschung publiziert hatte, werden von Poggi noch einmal gebracht. Bei der historischen Darstellung endlich hat er sich so wenig wie Guasti mit einer Fixierung von Daten für die Geschichte der Domdekoration begnügt. Nein, in Museen, Privathäusern und Villen hat er (wie Rathe) die Skulpturen der alten gotischen Fassade, die 1588 abgerissen wurde, aufgespäht (Rathe bringt die eignen Aufnahmen, Poggi die später von Manelli gemachten Photographien); und unversehens erwächst aus Poggis Urkunden eine Rekonstruktion der ganzen Fassade, die in der Hauptsache stimmen dürfte. Einiges muß freilich noch Hypothese bleiben, wie die Statuetten der Wandungen vom Hauptportal, und die Datierung der großen Madonna aus seiner Lünette, die Poggi mit Zahlungen an Niccolo d'Arezzo in Zusammenhang bringt; während sie Venturi aus stilkritischen Gründen in die erste Bau-Epoche (unter Arnolfo di Cambio oder einen seiner Nachfolger) weist. Auch das Hirtenrelief im Bargello ist für die Lünette des linken Portals nicht aufrecht zu erhalten seit man die Hauptfiguren aus den Giebelfeldern der Seitenportale kennt (vergl. Jahrb. d. pr. Ksts. 1909 Heft 4): Die Madonna der Natività befindet sich noch heute bei Bardini in Florenz, die eben verstorbene Maria vom rechten Portal und drei trauernde Jünger im Berliner Museum).

Sehr wichtig sind Poggis Beiträge zu der Geschichte der alten Krypta, die aus dem IX. Jahrhundert stammt und seit 1331 ausgebaut worden ist. Sie bewahrt heute nicht mehr die Gebeine des hl. Zenobius, wohl aber als köstliches und kaum bekanntes Gut einen Madonnenaltar aus Giottos Zeit. Wertvolle Hypothesen knüpfen sich an die Urkunden der Nebenportale; die über den Campanile fördern ergänzende Details zutage. Schade ist, daß dem Kapitel der Glasfenster nicht auch die so wenig bekannten Tondi der Domkuppel beigegeben sind. — Den Marmordavid im Bargello, Donatellos zierliches Jugendwerk hat Poggi merkwürdigerweise gegen Fabriczy und andere doch wieder mit Aufträgen für Sproni-Figuren an der Domkuppel in Verbindung gebracht.

Rathe hat sich einzig auf den statuarischen Schmuck des Doms, d. h. die Statuen an der alten Domfassade und am Campanile beschränkt. Diese stehen — zum mindesten die frühsten — kaum sehbar, in gewaltiger Höhe zwischen Dom und Glockenturm, jene sind 1588 heruntergerissen und seitdem in alle Winde zerstreut. Der Stoff ist hier viel enger begrenzt als bei Poggi; aber während jener einzig die Herkunft des einzelnen Stückes und seine Einordnung nach Meister und Datum erstrebt, studierte Rathe die Entwicklung der statuarischen Plastik und die Richtlinien ihres allmählichen Werdens. Die zum Teil sehr plumpen und derben Statuen werden als Etappen auf dem Weg zu renaissancemäßiger Bildung interessant, als Vorstufen zu Ghiberti, Donatello, Michelangelo. So deckt u. a. Rathe das schrittweise Weiterkommen von den ältesten Campanillstatuen, König Salomo und König David zu den Sibyllen und den jüngeren Propheten an der Südseite auf, und die Steigerung statuarischen Könnens bei den Propheten und Kirchenvätern der Domfassade, deren späteste — heute vor der Porta Romana — von Giovanni di Piero Tedesco und Niccolo d'Arezzo sind. Auf Grund von solchen sichern Attributionen wird es gelingen, diesen so wichtigen Übergangsmeistern noch andere Werke zuzuweisen.

Die obigen kurzen Zeilen werden dem reichen Inhalt der beiden Bücher nicht gerecht, nur ihre Bedeutung für die Kunstgeschichte Toskanas sollte klargelegt werden. Schottmüller.

Digitized by Google

ALTE STÄDTEBILDER aus Schwaben. Herausgegeben von W. Kick, Architekt. Text von Julius Baum, Stuttgart, I. Band. 1909. Verlag W. Kick, Stuttgart.

Dem Herausgeber schwebt als Ziel vor, die Schätze des Schwabenlandes an Baudenkmälern und kunstgewerblichen Erzeugnissen durch gute Lichtdrucke weiteren Kreisen zugänglich zu machen. Der I. Band soll vor allem die bisher stark vernachlässigten oberschwäbischen Gebiete behandeln. Auf sechzig ganz hervorragenden Lichtdrucktafeln werden uns in reichlich mehr als hundert Aufnahmen reizende Straßenbilder, Einzelarchitekturen, bauliche Details, Inneneinrichtungen, Einrichtungsstücke der verschiedensten Zweige des Kunsthandwerks vorgeführt. Der Herausgeber ist Architekt, und das Werk wendet sich in seiner ganzen Anlage und Erscheinung auch in erster Linie an die Architekten. Zweifelsohne wird aber auch der Kunsthistoriker aus der Publikation Nutzen zu ziehen wissen, denn einerseits bildet sie in gewissem Sinne eine wesentliche Ergänzung zu den „Kunst- und Altertumsdenkmalen im Königreich Württemberg", andererseits wird uns, da nicht die heutigen politischen, sondern die alten Stammesgrenzen für die Auswahl der Objekte bestimmend waren, ein außerordentlich dankenswerter Behelf für die noch ausstehende Inventarisation der Baudenkmale des bayerischen Schwabens geboten. Von dem reichen Inhalt des Werkes mögen für dieses die Tafeln der Städte Dillingen, Donauwörth, Günzburg, Harburg, Lauingen, Lindau, Memmingen, Nördlingen, Ottobeuren zeugen. Württembergisch Schwaben ist durch zahlreiche Aufnahmen aus Biberach, Eßlingen, Ochsenhausen, Ravensburg, Rottenburg, Stuttgart, Tübingen, Überlingen, Ulm u. a. vertreten. Julius Baum durch seine Tätigkeit bei der staatlichen Aufnahme der Württembergischen Denkmäler mit dem Material wohl vertraut, hat dem Werk eine klare Übersicht über die schwäbische Kunst und speziell über die wechselnden Lebensfaktoren in der Baukunst vorangestellt. Die Güte des in Abbildungen und Text Gebotenen läßt nur einen Wunsch unerfüllt. Die Angaben über Entstehungszeit der Kunstdenkmale, über Bauänderungen, Material sind leider allzu knapp gehalten. Man wird ja wohl in zahlreichen Fällen sich Aufschluß in Dehios Kunsthandbuch erholen können, vielfach wird aber auch dieses versagen, denn die Publikation von Kick-Baum gibt eine große Anzahl bisher wenig bekannter oder gänzlich unberücksichtigter Werke, und hier wünschte man sich eben etwas ausführlichere Begleitnotizen. Ph. M. Halm.

EDWIN REDSLOB, Das Kirchenportal (Dtsch. Plastik I). Mit 92 Tafel- und 19 Textillustrationen geb. M. 15.—. Jena, Herm. Costenoble.

Die deutsche Plastik war von jeher ein Gebiet, dem sich die kunsthistorische Forschung nur zögernd zugewandt hat. Die Folge davon ist ein Mangel an gesichtetem, leicht zugänglichem Abbildungsmaterial. Diese Lücke zu schließen, ist die dankbare Aufgabe dieser sorgfältig vorbereiteten Publikationsserie. Durch Einzelmonographien über das Kirchenportal, den Grabstein, den Altar, den Brunnen, das Denkmal, die Medaille u. a. m. soll in einer Folge von Bänden mit insgesamt etwa 1000 Abbildungen das Gebiet der deutschen Plastik erschlossen werden. Auf diese Weise wird, ähnlich wie es für die Malerei schon seit Jahren der Fall ist, auf kleinstem Raum eine Fülle von Abbildungsmaterial geschaffen, das durch seine Anordnung bequeme Vergleichsmöglichkeiten und vollkommene Übersichtlichkeit des gesamten Stoffes gewährt.

Das Thema des ersten Bandes, das von dem Herausgeber des Gesamtwerkes bearbeitet wurde, ist zur Eröffnung dieser Publikation sehr geeignet. Denn hier wird ein Gebiet behandelt, in dem die Plastik in enger Beziehung zur Architektur erscheint. Weil sich die Entwicklungsmomente der monumentalen Plastik am klarsten in dem wechselvollen Ineinandergreifen architektonischer und plastischer Formelemente erfassen lassen, können aus dieser Betrachtung des Kirchenportales die grundlegenden Gesichtspunkte gewonnen werden für die Stilistik der gesamten deutschen Skulptur der Vergangenheit. Der Entwicklungsgang der Portalformen, die Einwirkung fremder Kunstzentren auf die durch lokale und historische Traditionen bedingten heimischen Formen, dann das formale Verhältnis der Plastik und Architektur wird in dem kurzen begleitenden Text anschaulich geschildert. Dabei fand der Verfasser auch Gelegenheit, die Entwicklung einzelner Motive aus ästhetischen Gesichtspunkten zu erklären. Er schildert, wie aus dem Charakter des bearbeiteten Rohstoffes sich im Laufe der Entwicklung bestimmte Materialerfordernisse herauskrystallisierten, und wie der praktische Gebrauchszweck einzelner Formen den Anstoß zu neuen, künstlerischen Ideen gab, die in der sinnvollen Betonung prägnanter Funktionen der einfachen Werkformen zu ästhetisch vollendeten Lösungen führten. An diesen Text reiht sich ein umfangreiches bibliographisches Verzeichnis, das durch die auf die Spezialliteratur hinweisenden Anmerkungen zu den einzelnen Tafeln vervollständigt

Digitized by Google

wird. Wenn auch bei dieser Zusammenstellung der Verfasser „den Anspruch auf Vollständigkeit nicht erheben" will, was bei dem Tempo der Neuerscheinungen kaum möglich wäre, so steigern gerade diese Verzeichnisse die praktische Brauchbarkeit. Doch auch als Materialsammlung hat dieser Band schon deshalb besonderen Wert, weil für ihn von zahlreichen, zum Teil schwer erreichbaren Objekten besondere Originalaufnahmen hergestellt worden.

Der technischen Wiedergabe der Bilder und der äußeren Ausstattung wurde die größte Sorgfalt gewidmet. G. Eugen Lüthgen.

WILHELM MOLSDORF, Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, 114. Heft. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1909.

Die Untersuchungen Molsdorfs, die einen wertvollen Beitrag zur Geschichte des Metallschnittes im XV. Jahrhundert bieten, gehen aus von dem Blatt „Christus und die Samariterin" (Schreiber, Manuel No. 2215) aus der Zeit um 1460, das in dem auf dem Brunnenrande angebrachten Stadtwappen von Köln einen deutlichen Hinweis auf den Ort seiner Entstehung gibt. Um dieses, wie es scheint einzige sicher lokalisierbare Schrotblatt wird dann aus stilkritischen Gründen eine größere Zahl von Schrotblättern als Erzeugnisse kölnischer Formschneider gruppiert.

Fünf Blätter zunächst: Die Kreuztragung (Schr. 2299), der hl. Antonius (Schr. 2536), die hl. Barbara (Schr. 2551), die hl. Katharina (Schr. 2573) und das Christkind mit Kreuz und Dornenkrone (Schr. 2450) werden untereinander und mit dem Samariterinblatt durch die beobachtete Verwandtschaft physiognomischer Darstellung und technischer Details sowie durch das Vorkommen verwandter oder identischer Formen und Grundmuster zu einer sicher zusammengehörigen Gruppe vereinigt.

Auf Grund der gleichen Auffassung und Wiedergabe des reich entwickelten, bisweilen mit ans Humoristische streifenden Genrefiguren belebten landschaftlichen Hintergrundes wird weiterhin der hl. Christophorus (Schr. 2592) mit dem Samariterinblatt und dadurch mit einer kölnischen Formschneider- bzw. Goldschmiedewerkstatt verknüpft und wieder wird mit Recht ein Beweis gleicher Herkunft mit dem Christophorus in der Übereinstimmung der freilich von besonderer Platte gedruckten Rahmeneinfassung bei dem Tode der Maria, der Messe des hl. Gregor und dem hl. Hieronymus (Schr. 2435, 2646, 2672) gefunden, ein Beweis, der eine weitere feste Stütze dadurch erhält, daß bei allen drei Blättern zur Belebung größerer Flächen dieselben fünf Punzen benutzt worden sind. Die von Bouchot geltend gemachte Verweisung der Heimat des Hieronymus in die Franche-Comté erfährt die verdiente Zurückweisung.

Es erübrigt sich, alle weiteren auf Grund ähnlicher, teilweise sehr minutiöser Beobachtungen angereihten Blätter im einzelnen aufzuführen. Die Attributionen M's. erscheinen durchweg überzeugend.

Von besonderer Wichtigkeit ist die im dritten Kapitel behandelte von Bouchot („Les deux cents incunables xylographiques de la Bibliothèque Nationale de Paris" und „Über einige Inkunabeln des Kupferstichs aus dem Gebiete von Donai", Zeitschr. f. bild. Kunst, N. F. 15 (1904) S. 58ff.) dem Gebiet von Donai zugewiesene, von Molsdorf um vier Blätter der Wiener Hofbibliothek vermehrte Gruppe von Reliefschnitten des Meisters b, dessen Signum Bouchot fälschlich als das Wappen der Stadt Donai erklärt hat, während Molsdorf mit Recht in der Bezeichnung eine Künstlersignatur sieht. Die ganze Gruppe wird von M. für eine Kölner Werkstätte in Anspruch genommnn, deren Blüte zeitlich den an das Samariterinblatt angeschlossenen Blättern etwas vorangeht; das Hauptblatt dieser Gruppe, die Kreuzigung (Bouchot 24) nämlich, zeigt im Hintergrund den gleichen, nur etwas erweiterten Stadtprospekt, wie der Christophorus (Schr. 2592), in dem M. das Stadtbild von Köln mit Sicherheit erkennen zu können glaubt.

M's. Ausführungen haben inzwischen durch Firmenich-Richartzs (Monatshefte f. Kunstwissenschaft II. S. 574), der darauf hinweist, daß zwischen mehreren der erwähnten Formschnitte und sicheren Gemälden der Kölner Schule ein unmittelbarer Zusammenhang besteht, eine weitere Stütze gefunden.
Max Sauerlandt.

HANDZEICHNUNGEN ALTER MEISTER im Städelschen Kunstinstitut. Herausgegeben von der Direktion. Zweite und dritte Liefg. Frankfurt a. M. 1908/9.

Mit erfreulicher Regelmäßigkeit nimmt die schöne, von Direktor Swarzenski geleitete Publikation der Zeichnungen im Städelschen Museum ihren Fortgang. Bevor ich kurz auf den Inhalt der vor mir liegenden Hefte eingehe, muß ich ein bei der Anzeige der ersten Lieferung (Dezemberheft 1908 dieser Zeitschrift) begangenes Versehen berich-

Digitized by Google

tigen: die Angabe der Masse erübrigt sich, da die Lichtdrucke die Blätter in Originalgröße wiedergeben.

Von Italienern sind wenige, qualitativ aber sehr bedeutende Blätter. Große Studie Sebastianos zur weiblichen Hauptfigur des Lazarusbildes, Kohle auf bläulichem Papier: äußerst wichtig als Hilfsmittel zur Abgrenzung gegen Michelangelo. Von Raffael das berühmte Blatt mit Studien zum „Diogenes" der Schule von Athen, Silberstift, etwas trocken. Florentinisch, spätes XV. Jahrh. Adam und Eva; leicht lavierte Federzeichnung von einem Meister aus dem Umkreis des Antonio Pollajuolo, von dessen Hand die Uffizien zahlreiche Proben aufweisen. Ann. Carracci, Blick in den Hof des Palazzo Farnese; vorn die Kolossalstatue des Herkules.

Von deutschen Meistern: Schongauer, Madonna auf der Rasenbank; Dürer, Profilporträt des Matthaeus Landauer, 1511, zum Allerheiligenbild, und der Christus am Ölberg von 1521. Anonym: männliches Porträt. Die kopierte Inschrift hat die Zahl offenbar verlesen; von der alten Zahl kann man noch 15 . . 7 erkennen. Sandrart, stattliches Porträt eines jungen Mannes, und zwei Röthelstudien zu „Kabale und Liebe" von Chodowiecki.

Von Vlamen sind vertreten: Gerard David mit einem reizenden Blatt mit zwei Köpfen in Silberstift, und Rubens mit einem greisen Bischof. Die Holländer eröffnet Hemskerck mit einer biblischen Szene, datiert 1566, voll von römischen Reminiszenzen. Es folgen Rembrandt mit zwei herrlichen getuschten Federzeichnungen, dann Livens und Buytenwech (antikisierende Architekturlandschaft, darin Tobias).

Endlich die Franzosen: Philippe de Champaigne und zwei Röthelstudien — auf demselben Blatt — von Watteau. Der stehende Mann ist Studie zu der Figur links auf dem Bild der Wallace-Galerie in London „Les charmes de la vie."

Die Lichtdrucke sind ausgezeichnete Leistungen von A. Frisch in Berlin. G. Gronau.

AUGUST SCHMARSOW: Federigo Barocci. Ein Begründer des Barockstils in der Malerei.

AUGUST SCHMARSOW: Federigo Baroccis Zeichnungen. I. Die Zeichnungen in der Sammlung der Uffizien zu Florenz. Abhandlungen der Philologisch-Historischen Klasse der Kgl. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, Bd. 26, Nr. 4 u. 5. Lpzg., B. G. Teubner 1909.

In der Vorrede zu seinem Buche „Barock und Rokoko" wies Schmarsow bereits auf die Notwendigkeit hin, durch eine Reihe von Monographien die Bestrebungen der italienischen Kunst des späten 16. Jahrhunderts unserm Verständnis nahe zu bringen. Jetzt hat er selbst auf dem angedeuteten Wege einen Schritt weiter getan, und läßt jenen stilkritischen Erörterungen über die Barockarchitektur, die schon manches Streiflicht auf Plastik und Malerei des Zeitalters warfen, eine Würdigung Federigo Baroccis folgen, in dem er einen Begründer des Barockstils in der Malerei erkennt.

Unsere bisherige Kenntnis Baroccis drang nicht eben tief. Allerdings stützt sich Bellori, dem wir die ausführlichsten Angaben über ihn verdanken (Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti Moderni Roma 1672), auf den Bericht eines glaubwürdigen Landsmannes des Malers und liefert zuverlässige Daten. Aber befangen im Correggiokultus seiner Zeit, liebt er es, Vergleiche zwischen dem Urbinaten und dem Meister von Parma zu ziehen, wodurch moderne Kunstbetrachtung sich hat verleiten lassen, in Barocci vorwiegend einen Correggio-Nachahmer zu sehen. Da viele seiner Werke außerdem durch Entfernung von ihrem ursprünglichen Bestimmungsorte oder nachlässige Pflege stark gelitten haben, war es schwer, sich ein Bild von dem Wesen des Künstlers zu machen, und die Ansicht, die ihn einen Manieristen schalt, befestigte sich umso leichter. Man hielt sich im allgemeinen an Jacob Burckhardts Worte, der seine Bedeutung darin sah, „daß er die Auffassungsweise Correggios, als dessen eigene parmesanische Schule sie aufgegeben hatte, bis zum Auftreten der Bologneser fast allein mit Eifer vertrat", und der ihm „mancherlei affektierte Mienen und Geberden, glasartige Farben, und ein hektisches Rot an den beleuchteten Stellen der Carnation" zum Vorwurf macht, wenn er ihm auch zuweilen echten Naturalismus und wahre Begeisterung für sinnliche Schönheit zubilligen muß. Eine Revision dieses Urteils tat not.

Der Bildungsgang des Künstlers — er kam zwanzig Jahre alt 1548 aus dem heimatlichen Urbino nach Rom und studierte hier vor allem die Malereien in der Farnesina — und das erste bedeutende Werk, das auf uns gekommen, das Altarbild mit S. Sebastian im Dom von Urbino, weisen vielmehr auf Rafael und seine Schüler als Vorbild, denn auf Correggio. Spricht dafür besonders der Madonnentypus, so zeigt die feinknochige Gestalt des jungen Märtyrers selbst, die wohlberechnete Komposition, der Farbenreichtum, der weit über den seines Lehrers Battista Franco hinausgeht, bereits den eigenen Geschmack des Dreißigjährigen an, der dies Werk schuf. Die Zeit bis zum nächsten großen Altarbild, während der Barocci von 1560

Digitized by Google

an einen zweiten, etwa dreijährigen Aufenthalt in Rom nahm und mit Federigo Zucchero das Gartenhaus am Belvedere mit Fresken schmückte, vermittelte dann die Bekanntschaft mit dem Stil Correggios; in dem Werke selbst aber, der Madonna di San Simone, etwa um die Mitte der sechziger Jahre gemalt, zeigt sich der Einfluß schon durchaus selbständig verarbeitet und von Anlehnung an eine fremde Manier kann nicht die Rede sein. Vollends in der Madonna mit S. Lucia und S. Antonius Abbas im Louvre verbindet sich der Rhythmus der Körperbewegungen schon so kunstvoll mit dem der Lichtführung und der Farbengewichte, daß man hier bereits den Ansatz zu einem neuen Wollen erkennen muß.

Das Werk, das dann zum ersten Male die bewußte Anwendung eines neuen Prinzips bekundet' ist die Kreuzabnahme im Dom von Perugia, die Barocci 1569 nach dreijähriger Arbeit vollendete. Indem hier der Blick zunächst auf die leidenschaftlich bewegte Frauengruppe um die ohnmächtige Maria gelenkt wird, dann durch vermittelnde Gestalten hinauf zum Erlöser, den sie vom Kreuze nehmen, kommt jede der beiden Hauptpersonen für sich zu ihrem Rechte, und wird doch ihre Zusammengehörigkeit dem Betrachter zwanglos zum Bewußtsein gebracht. Nicht wie in der bekannten Komposition des Daniele da Volterra eine virtuose Schaustellung verschiedenster Körperbewegungen, die zwar alle zu einer dramatischen Handlung zusammengreifen, wo aber der in Verkürzung gezeigte Christus nur als interessanter Körper mehr wirkt, nicht als der verklärte Leib des Herrn, sondern hier ein bewußtes Unterordnen all der reichen plastischen Motive unter diese Dominante, obwohl der junge Gehilfe auf der Leiter links in voller Körperkraft gezeigt wird, und an den Meister erinnert, der im Altarbild mit dem hl. Sebastian die prächtige Rückenansicht des Bogenschützen dem Betrachter greifbar nahe rückte. Und auch nicht wie in der Transfiguration Rafaels, als dessen Geistesverwandten sich Barocci noch hier in der hoheitsvollen Gestalt des Heilands erweist, eine Trennung zwischen der zuckenden Gruppe unten und dem ruhigen Schweben oben, sondern Einheit des Aufbaus, Ineinanderüberleiten der verschiedenen Gemütsbewegungen, vermittelt durch den Fluß der Gestalten und ausgestreckten Gliedmaßen, in die sich unser Körpergefühl einlebt. Das folgende Jahrzehnt 1569—1579 gehört der weiteren Verarbeitung dessen, was in der Kreuzabnahme errungen worden war. Zunächst ein par Szenen aus der Jugendgeschichte Christi, anmutige Idyllen, in denen der Maler das Leben der heiligen Familie mit feinem Sinn für Naturwahrheit und poetische Verklärung durchs Licht schildert, wie die Geburt Christi (im Prado), die Ruhe auf der Flucht (im Vatikan) und die Madonna del Gatto (in der National Gallery in London und im Museum von Chantilly). Auch das Bildnis seines Gönners, des Francesco Maria della Rovere, malte Barocci um diese Zeit, in glänzender Rüstung, deren prachtvolle Stillebenwirkung er aber geschickt dem geistigen Ausdruck des Antlitzes unterzuordnen weiß. Dann kam er zwei monumentalen Aufträgen nach mit der Madonna del Popolo für die Pieve von Arezzo (1579, jetzt in den Uffizien) und dem 1583 vollendeten Martyrium des heiligen Vitalis für Ravenna. Beidemale handelt es sich um Kompositionen, wo es eine gestaltenreiche Handlung zu gliedern, frisch beobachtete Szenen aus dem täglichen Leben mit einem bedeutsamen Vorgang zu vereinen galt. Ähnlich wie in der Kreuzabnahme wird in der Madonna del Popolo durch kunstreiche Überleitung von Gruppe zu Gruppe die Verbindung hergestellt zwischen der bunten Volksmenge unten und der Erscheinung der fürbittenden Mutter, des gnadenspendenden Erlösers und der Engelbegleitung in den Lüften; während auf dem Martyrium St. Vitalis die Personen in zwei sich kreuzenden Diagonalen angeordnet sind, so daß von allen Seiten her für Bewegung gesorgt und doch zugleich ein Zusammenhalt für diese so transitorische Szene des Brunnensturzes geboten wird. Auf der Grabtragung in Senigallia (1582) wird durch den gleichen Kunstgriff der Vollzug des Schreitens der Träger und der behutsamen Wendung des Leichnams dem Gefühl mit wunderbarer Unmittelbarkeit nahe gebracht. Helldunkel und Farbenabstimmung helfen in diesen drei Tafeln noch mehr als in der Kreuzabnahme von Urbino die Szene rhythmisieren. Sie bedeuten damit einen ersten Höhepunkt in Baroccis Schaffen überhaupt. Mit dem Jahre 1583 beginnt der Abschnitt seines Lebens, wo der Meister nur noch selten die Heimat verläßt, und der die Zeit größter Fruchtbarkeit und Verinnerlichung seiner Kunst darstellt.

Vor diesen Wendepunkt aber fällt noch ein Werk, das in Baroccis Schaffen eine Sonderstellung einnimmt, durch seinen eigenen Charakter sowohl, wie auch als Ausgangspunkt für seine weitere künstlerische Entwicklung. Es ist das Bild für den Hochaltar der Conventuali von Urbino, der „Perdono di San Francesco", an dem er sieben Jahre lang malte, und den er dann noch 1581 in einem eigenhändigen Stich veröffentlichte. Unten am Eingang zum Heiligtum, das sich in drei Raumkompartimenten in die Tiefe erstreckt, kniet der

Digitized by Google

Heilige und blickt nach oben, wo Christus triumphierend auf Wolken steht, von den knienden Gestalten Marias und des hl. Nikolaus von Bari begleitet, und seiner Bitte Gewährung winkt. Also entschiedener als sonst bei Barocci wird hier die Wucht plastischer Gestaltung in die obere Hälfte der Bildtafel gerückt, ganz im Sinne jenes Hochdrangs der Kräfte, wie ihn die erste Phase des Barocks im Anschluß an Michelangelo so liebte. Zugleich aber enthält das Bild eine Fülle neuer künstlerischer Momente, poetischer und bildnerischer Art, die für den Schöpfer selbst fruchtbar werden mußten, sobald er einmal in der Madonna del Popolo sich entgültig zu freier malerischer Gestaltung durchgearbeitet hatte. Die Annäherung des Himmlischen ans Irdische, nicht mehr über einer freudig erregten Volksmenge schwebend, sondern als Erlebnis einzelner Auserwählter gefaßt, war das Problem, das den Einsamen von Urbino zunächst interessierte. Die Mannigfaltigkeit der Lösungen, die er fand, ist ein Zeugnis mehr für den Reichtum seiner Phantasie. Bald sind die Welten getrennt, wie in der Madonna del Rosario, wo sich der Schauplatz in Himmel und Erde noch scheidet; bald wählt er eine Szene aus der heiligen Geschichte, wo das Göttliche sich bequemt auf gleichem Boden mit den Menschen zu hausen, die Verkündigung, die Berufung des Apostels Andreas, Christus und Magdalena; oder er gibt den Vorgang ganz als innerliches Erlebnis des Auserwählten, wie in der Beata Michelina da Pesaro, und ähnlich in den beiden Stigmatisationen des heiligen Franz. Allen diesen Werken gemeinsam ist die meisterhafte Beherrschung der Mittel mimischen Ausdrucks, mag nun das Einzelwesen unter der Vision erschauern, oder der Apostel vor der sittlichen Hoheit seines Meisters sich beugen, oder Christus und Magdalena sich in einem langen Blicke begegnen. Und indem der Maler diese intimen Erlebnisse gern in eine Landschaft verlegt, schafft er ein Medium, worin wieder das Licht sich nach seinen künstlerischen Absichten ergießen und die Stimmung des menschlichen Individuums aufnehmen und begleiten kann. Der Schein des Abendhimmels liegt über der Berufung des Andreas; mattes Zwielicht schimmert auf dem schönen Noli metangere der Münchner Pinakothek; den Dominikaner, dem die Madonna den Rosenkranz reicht, die glückselige Michelina im Gewittersturm auf dem Calvarienberg umhüllt nächtliches Dunkel, in dem die bunte Wirklichkeit zu monochromem Clairobscur sich vergeistigt, bis der Künstler endlich in der radierten Stigmatisation des hl. Franz nur noch in Schwarz und Weiß seinen poetischen Gedanken Ausdruck gibt. Welch ein anderes Wollen bekunden diese Werke im Vergleich etwa zu der Farbenpracht der Madonna im Louvre! — Jene Kunst farbig reicher Komposition wird deshalb aber nicht aufgegeben. Die Vision des hl. Franz birgt noch ein anderes Motiv, das den Maler zu Variationen und Kombinationen locken mußte: die Anordnung dreier Raumschichten in perspektivischem Hintereinander, mit Licht- und Schattenwechsel, wird nun in einer Reihe großer Altarbilder aufgenommen, sei es, daß Barocci direkt architektonische Perspektiven gibt, sei es, daß er eine durchaus malerische Lösung des Problems wählt mittelst Gruppenverteilung und Helldunkelrhythmus. Der Besuch Mariens bei Elisabeth, und der Gegenbesuch, die Beschneidung Jesu, die Darbringung Mariens im Tempel, die Einsetzung des Abendmahles sind die wichtigsten Schöpfungen dieser Reifezeit, die den Meister im Vollbesitze seiner Mittel zeigen, nie aber erprobtes Können schematisch wiederholen, sondern stets mit feinem Verständnis sich dem Thema und den Bedingungen des Standorts anpassen. Als Barocci 1612 in hohem Alter starb, standen in seiner Werkstatt eine Anzahl angefangener Tafeln als Zeugen für die noch immer rüstige Schaffenskraft des Meisters, dessen Gesundheit seit dem zweiten römischen Aufenthalt schon erschüttert war. Zwei von ihnen repräsentieren die beiden wesentlichen Züge in Baroccis künstlerischem Charakter: die Farbenskizze zu einer Himmelfahrt Mariä in der Dresdner Galerie den Reichtum seiner Phantasie, die eine solche Fülle von Bewegungsmotiven überzeugend darzustellen und zugleich durch den Zauber von Licht und Farben zu großem, einheitlichem Zug zusammenzufassen vermag; und die Kreuzigung in der Compagnia della Morte in Urbino, die Tiefe seines sittlich geläuterten Geistes in der verklärten Gestalt des Erlösers am Kreuze. Dieser flüchtige Überblick über das Schaffen Baroccis, der im Anschluß an Schmarsows Monographie versucht wurde, will weiter nichts als eine Ahnung davon geben, daß man es hier mit einem Faktor in der kunstgeschichtlichen Entwicklung zu tun hat, der sorgfältigere Beachtung verdient, als ihm die Historiker bisher geschenkt haben. Ihn einfach ins Gefolge Rafaels oder Michelangelos, Tizians oder Correggios einzureihen, oder ihn als Eklektiker hinzustellen, der von allen diesen etwas nahm, damit wird man dem Wesen Baroccis nicht gerecht. Er ist anderen Geistes als sie alle, und tritt ein in die Entwicklung zwischen Michelangelo und Rubens als besonderes Glied. Nicht wie dem Meister von Parma ist ihm die Farbe ein Mittel zur Verherrlichung der Dinge dieser Welt; sondern

Digitized by Google

durch harmonische Zusammenstimmung der Farbentöne und Helldunkeldynamik wollte er Wirkungen erzielen, über deren Verwandtschaft mit denen der Schwesterkunst Musik er sich selber klar war; er ist ein Dichter in Farben, wie dann einer im 18. Jahrhundert wieder erstand, in einer ganz anderen Welt freilich: Watteau.

Schmarsow kam es vor allem darauf an, diese Bedeutung Baroccis herauszuarbeiten und dem lange Verkannten zu seinem Rechte zu verhelfen. Analytische Betrachtung der Werke war also die Hauptaufgabe. Dagegen traten Fragen von mehr biographischem Interesse zurück. So mußte eine Erörterung über die Möglichkeiten, wie Correggio dem Urbinaten zu Gesicht gekommen, und über die Beziehungen zu Venezianern und Rafaelschülern, wozu die Fresken in dem römischen Gartenhaus am meisten Anlaß geben, auf eine Zeit verschoben werden, wo die Charaktere von Baroccis Lehrern und Jugendgenossen erst einmal deutlicher vor uns stehen. Für die weitere Erforschung der Jugendentwicklung des Meisters weist Schmarsow selbst die Richtlinien in der Studie über die Zeichnungen in Florenz, deren neue, scharfsinnige Ordnung die vorbereitenden Skizzen für das Casino Pius' IV. klar heraushebt und damit erst eine Scheidung zwischen Baroccis Anteil und dem Federigo Zuccheros ermöglicht. Bleibt also auch noch manche Einzelfrage zu lösen, so ist die entscheidende Hauptarbeit von Schmarsow in der Monographie geleistet, und wir wollen uns des schönen Resultates freuen. Nachschaffende Phantasie, die jedes Werk in die Bedingungen seines ursprünglichen Zusammenhanges zurückzuversetzen weiß, und auf diesem Wege zum Verständnis seiner Eigenheiten gelangt, verbindet sich hier mit feinem Spürsinn, der die genetischen Beziehungen im Gesamtschaffen bloßlegt. Dazu kommt als Drittes die Kunst, den Bildeindruck in Worte zu übertragen, eine Aufgabe, die in diesem Falle besondere Schwierigkeiten bot. Die Analysen sind selbst poetisch lebendige Darstellungen, die dem Leser eine deutliche Anschauung von den dichterischen und bildnerischen Werten der Gemälde vermitteln, und zugleich exakt bis in die Einzelheiten der Farbengebung, wie Nachprüfung vor den Originalen lehrt. So ersteht das Bild Baroccis befreit von den Entstellungen, die ihm langdauerndes Mißverständnis und Vorurteil zugefügt hatte, und die erschöpfende Darstellung Schmarsows, die allen Seiten seines Wesens gerecht wird, ohne seine Vorzüge panegyrisch zu übertreiben, bietet eine Gewähr für die Beständigkeit dieses neuen Ruhmes.

W. Balzer.

ERNST KÜHNEL, Algerien. „Stätten der Kultur", Bd. 18. (156 S., viele Abb.) Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Der Verfasser weist in den einleitenden Worten darauf hin, daß es in dem ihm gesteckten engen Rahmen unmöglich war, die Wünsche der Spezialforscher zu befriedigen, und daß er sich darauf beschränken mußte, dem Historiker einen Überblick über das geschichtliche Material, dem Archäologen eine Umschau über den antiken Denkmälerschatz, dem Kunstschriftsteller und Architekten Anregung zu kritischen und technischen Studien und dem Ethnologen nur eine Einführung in Land und Volk zu bieten. Was der Verfasser nun aber tatsächlich bietet, geht über das Versprochene hinaus und zeigt, daß es sich hier um eingehende Studien handelt, mit deren wesentlichen Ergebnissen wir bekannt gemacht werden.

So zeigen die historischen Einleitungen eine völlige Vertrautheit mit den geschichtlichen und kulturellen Verhältnissen der verschiedenen Epochen; wir werfen einen Blick auf die antike und frühchristliche Zeit, auf die Herrschaft der Vandalen, Byzantiner und Araber; wir lernen die imposanten Stadtanlagen der Provinzen Numidien und Mauretanien, die mehr großartigen, als künstlerisch bedeutenden Ruinen von Lambaesis, Timgad und Theveste kennen; dann werden wir zu den christlichen Kirchen- und Klosteranlagen und endlich zu den Denkmälern der islamischen Epoche geführt. Hier sei auf die Qala der Beni Hammâd, die jüngst vom Général de Beylié untersucht worden ist, und dann vor allem auf die prachtvollen Monumente von Tlemsên hingewiesen, die schon früher die Brüder Marçais eingehend und vorbildlich behandelt haben. Ein Schlußkapitel betrifft das geographisch und ethnologisch interessante Gebiet des „Atlas und der Sahara".

Das hier angezeigte und jedem gebildeten Reisenden warm empfohlene Buch ist ein Ergebnis des mehrjährigen Studienaufenthalts des Verfassers in der in vieler Hinsicht ein Ganzes bildenden westislamischen Kulturwelt, zu der Algier neben Spanien, Marokko und Tunesien gehört.

Es sei die Hoffnung ausgesprochen, daß uns der Verfasser mit weiteren, mehr ins Detail gehenden Ergebnissen seiner Studien bekannt macht; denn gerade mit der Kunst der westislamischen Länder sind wir nicht genügend vertraut, und hier gilt es vor allem die Beziehungen zu suchen und aufzudecken, die den Westen mit dem Osten der islamischen Welt verbinden. Dieser ist in künstlerischer Hinsicht der gebende, jener der empfangende

Digitized by Google

gewesen, das darf wohl als sicher angenommen werden; aber wie sich auf den verschiedenen Kunstgebieten, z. B. dem der Keramik, die Beeinflussung gestaltet hat, woher sie gekommen, welchen Weg sie genommen hat, das bedarf noch der Aufklärung. F. Sarre.

FR. WIBIRAL, Das Werk der Grazer Stecherfamilie Kauperz. Graz 1909. Ulr. Mosers Buchhandlung.

Den Kupferstichsammlern, den amtlichen und den privaten, ist der Name Wibiral bekannt als Verfasser eines vortrefflichen 1877 erschienenen Buches über die Ikonographie des Anton van Dyck. Kein gelernter und beamteter Kunsthistoriker, sondern ein Kunstfreund, der neben dem juristischen Hauptberuf sammelt und forscht. Den scheinbar Draußenstehenden verdankt die beschreibende Literatur von Kupferstecherwerken die besten Bücher von langjähriger Brauchbarkeit, der Verlagsbuchhändler Engelmann beschrieb das Werk des Chodowiecki, der Buchdrucker Drugulin das des Everdingen, der russische Senator Rovinski das Rembrandts, der Mediziner Hofmann das Goyas. Das ist vielleicht nicht zufällig, denn gerade jetzt wird bemerkt, daß der von einem gelernten, gelehrten, promovierten, betitelten und besternten Zünftigen verfaßte Oeuvrekatalog des bekanntesten modernen Radierers in vieler Hinsicht anfechtbar ist und wahrscheinlich schon in wenigen Jahren durch eine bessere Arbeit ersetzt werden muß.

Für die von Wibiral diesmal behandelten Stecher hatte der Verfasser wohl zumeist nur ein steyrisches landsmannschaftliches Interesse. Denn die Kauperz sind kleine Leute gewesen, die in den Gang der Kupferstichkunst nicht eingreifen, sondern bescheiden nebenherlaufen. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts versorgen sie die Grazer mit Kupferstichen. Die Bedürfnisse an gedruckter Kunst, die sie befriedigen müssen, sind sehr verschieden: Bildnisse (das sind ihre besten Leistungen), große Blätter religiösen, mythologischen und sonstigen Inhalts zum Wandschmuck bestimmt, dann aber auch Heiligenbildchen, Notariatszeichen, Geschäfts- und Besuchskarten. Sie arbeiten in Linienstich, Radierung und Schabkunst. Der bedeutendste und fruchtbarste unter ihnen ist Johann Veit Kauperz, sein Vater und seine beiden Brüder treten hinter ihm zurück. Nur er allein ist des gedruckten Verzeichnisses einigermaßen würdig. Dies Verzeichnis umfaßt 216 Nummern. Johann Veit Kauperz war durch einige Jahre Schüler Schmutzers in Wien, seine Arbeiten erinnern an den Lehrer. Von den drei Techniken, in denen er arbeitet, betreibt er am geschicktesten die Schabkunst. Er wird auch englische Schabkunst gesehen haben. Als seine beste Arbeit gilt die Artemisia, nach seinem Bilde der Madame Therbusch geschabt, ein Rezeptionsblatt für die Wiener Akademie. Wibiral hat, unter Berufung auf die Arbeiten von Wastler, auf ausführliche Biographien verzichtet. Da diese Vorarbeiten nicht leicht zugänglich sind, so ist das ein unbequemer Mangel.
J. Springer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN, Heft 1:

A. L. MAYER, Der Racionero A. Cano und die Kunst von Granada (Taf., 4 Abb.).

Notizen über Canos Leben, seine Werke und seine Schule.

E. DIEZ, Ein Karton der „Giuochi di Putti" für Leo X. Beitr. z. Geschichte d. Raphaelwerkstätte (Taf., 2 Akb.).

Für eine Teppichfolge v. Giov. da Udine, die Vasari erwähnt. Der Karton, im Besitz v. Jul. Deutsch in Wien, von Vincidor, wichtig als Beweis seiner Beziehungen zur Werkstatt Raphaels.

C. DODGSON, Eine Apostelserie v. Jak. Cornelisz (9 Abb.).

Holzschnittfolge: Jakobus im Brit. Mus., Philippus im Kupferstichkab. Berlin, Bartholom. in der Bodleian in Oxford. 6 Kopien in Amsterdam, Rijksprentenkab.

V. v. LOGA, Zum Altar v. Miraflores (4 Abb.).

Disposition der Bilder in den beiden Reliquienaltären in der Capilla de los Reyes in Granada, mit Hinweisen auf vorhandene Abb. Gegenüberstellung der Geburt u. Beweinung Christi von R. v. d. Weyden mit den Repliken im Kaiser Friedrich-Museum.

G. PAULI, Drei neue Dürerzeichnungen (3 Taf.)

Federzeichnungen auf Veste Coburg: Himmelfahrt d. Mar. Magd. (um 1493), Weihnacht (dgl.), Geißelung (dat. 1502).

REPERTOR. FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. Heft 6:

H. KLAIBER, Zur Baugesch. d. Ulmer Münsters.

I. Der dritte Münsterbaumeister (Heinrich d. J. v. Gmünd, auch in Brünn u. Mailand tätig?)
II. Hallensystem u. Wölbungsprojekte.
III. Entwurf des jüng. Syrlin für d. Münsterturm.

F. RUPP, Die angefochtenen Bilder des Jan v. Eyck.

Sucht im Gegensatz zu Voll die Bilder: Mann mit d. Turban (London), Mann mit d. Nelke (Berl.), J. de Leeuw (Wien), Reisealtar Karls V. (Dresden) wieder auf J. van Eyck zurückzuführen.

H. BOSSERT, Eine gereimte Erzählung auf Konrad Witz.

Handschr. in Karlsruhe, ca. 1460/80. Oberrhein.

H. BRAUNE, Ein Bild von Grünewald.

Verspottung Christi, München, Universität. Datiert 1503. (Abb.)

A. L. MAYER, Studien z. Quattrocentomalerei in Nordwestkastilien.

Dello di Nicola aus Florenz (ca. 1432—60 in Salamanca tätig). Maestro Nicolas († ca. 1468) u. Lorenzo de Avila malten in d. Kathedr. von Leon. Hochaltar daselbst, ca. 1450, unter nord. Einfluß. Retablo in Fromista vor 1450. Bilder in Palencia und Salamanca. Werke des Fernando Gallegos.

K. BOSSERT, Noten für den Illuminator.

W. SCHMIDT, Zu Paris Bordone.

Portr. bei Graf A. v. Maltzan, Militsch (Schlesien). Vergleich mit d. Münchener Bildn. von 1523.

REZENSIONEN:

Hahr, Die Architektenfamilie Pahr (Kaemmerer).
Hildebrandt, Falconet (Kaesbach).
Kat. d. Gem.-Gal. d. German. Mus. 4. Aufl. (Gebhardt.)
L. Justi, Giorgione (Schaeffer; mit einer sehr nützlichen Tabelle der verschiedenen Attributionen).
F. Sarre, Seldschukische Kleinkunst (Wendland).
V. Roth, Gesch. d. Kstgew. in Siebenbürgen (Leisching).

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST

Dezember:

R WUSTMANN, Zwei neue Dürer (Taf., 6 Abb.).

Hl. Christophorus in der Amalienstiftung zu Dessau (ca. 1495). Hl. Anna Selbdritt, früher in Schleißheim, 1852 versteigert, dann im Besitz von J. O. Entres und jetzt Frau von Couriss in Dresden; von Waagen für Kopie gehalten, aber von vielen anderen Kunstkennern schon seit der Zeit des Verkaufes als Original erkannt (1519 zu datieren).

W. COHEN, Die Sammlung Wesendonk (12 Abb.).

A. RUHEMANN, Die Gemälde König Leopolds von Belgien (7 Abb.).

Behandelt die Sammlung neuerer Bilder aus der belgischen Schule seit 1830.

Januar:

E. WALDMANN, D. Ausstellg. holländ. Gemälde in New York (18 Abb.).

R. GRAUL, Ein Bild von J. B. Perronneau.

Leipzig, Univ.-Bibl. (1747).

W. BOMBE, Florentiner Zunft- und Amtshäuser (16 Abb.).

Künstler. Wirksamkeit d. Zünfte. Palazzo dell' Arte della Lana u. a. Zunfthäuser. Tabernakel der Tromba. Mercanzia und Condotta. Palazzo di Parte Guelfa.

L'ARTE, fasc. VI:

G. SOBOTKA, Pietro Bernini (19 Abb.).

Ordnet B.s Werke in Neapel chronologisch: vor 1598 Statuen in S. Gennaro (Cappella Brancacci); um 1599 Statue des Täufers in S. M. la Nuova; 1599—1600 Carità und Sicurtà an der Fassade der Kirche des Monte di Pietà; vor 1601 Statue des hl. Matthäus im Gesù Nuovo (capp. Fornaro); um 1603 eine Statue in S. Giovanni dei Fiorentini (fälschlich Naccarini zugeschrieben); vor 1606 plastische Ausschmückung der Cappella Ruffo in S. Filippo Neri; 1606—7 Madonna mit Kind und jugendlichem Johannes in S. Martino (foresteria), nach S. ohne Beihilfe Lorenzos entstanden. Spricht B. die Fontäne in S. Lucia ab und betont den Einfluß Naccarinis auf B. V.

R. PAPINI, Marmorari romanici (17 Abb.).

Sucht Atelierzusammenhänge zwischen einigen Werken romanischer Plastik festzustellen, die in Pisa, Siena, Pistoia, Florenz (Kanzel in S. Leonardo in Arcetri) und Brancoli zerstreut sind.

G. FRIZZONI, Il rittratto di Velazquez dei due milioni (3 Abb.).

Stellt die drei bekannten Porträts des Olivárez (das im Prado, das beim De. de Villahermosa und das kürzlich von Mr. Huntington erstandene) zusammen, zitiert Justi und sagt nichts neues. Die naive Bezeichnung „Ritratto del Conte Duca" (!) unter den Abb. ist sehr störend.

Digitized by Google

G. PACCHIONI, Un affr. del Gozzoli in S. Paolo f. l. m.
Fig. des hl. Gregor, 1458 zu datieren.

A. VENTURI, Le arti minori a Ferrara nella fine del s. XV. L'oreficeria.

G. GEROLA, Per la fortuna d'un soggetto del Tiziano.
Replik der Dolorosa in d. Slg. A. v. Peez-Wien.

A. RAVA, Guardi e Longhi.
Polemik.

P. ELVERO, La storia del busto di cera acquistato dal Mo. di Berlino.

CORRIERI. CRONACA.

REZENSIONEN:
G. S. Davies, Ghirlandaio (rez. v. Lorenzetti).
A. Ravà, P. Longhi (rez. v. L. Venturi).

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

THE BURLINGTON MAGAZINE, Jan.:

S. COLVIN, Tintoretto at the Brit Mus., I.
Zeichnungen. Mit 5 Abb.

CL. PHILLIPS, An unrecognized portr. by Jac. Bellini.
Knabenbildnis in der Slg. Gust. Dreyfus, von Berenson dem Alvise Vivarini attribuiert. Vergleich mit and. Werken. 3 Abb.

M. DENIS, Cézanne, I. (5 Abb.).

R. L. HOBSON, Wares of the Sung and Yuan Dynasties, VI. (4 Abb.)

L. CUST, John Hoppner, R. A.

L. DIMIER, French portr. drawings in the coll. of the late Mr. Salting.

NOTES ON VARIOUS WORKS OF ART:
Ch. Holroyd, Florence revisited.
W. G. Thomson, An old engl. embroidery of Justice and Peace. (16. Jahrh., Abb.)
O. Böhm, The calling of St. Matthew by Carpaccio. (Abb.)

REZENSIONEN u. a.:
Bock, Matth. Grünewald (rez. v. Dodgson).

K. COX, Dutch pictures in the Hudson-Fulton Exhib.
2 Abb. nach Bildern von Vermeer.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, Janvier:

J. DOIN, Kate Greenway et ses livres illustrés.

CH. SAUNIER, Jos. Chinard et le style Empire à l'Exposit. du Mus. des Art décoratifs.

F. MONOD, L'exposit. nat. de maitres anciens à Londres (1er art.).
Mit Abb. nach Ramsay, Reynolds, Lawrence, Fra Fil. Lippi (Slg. F. Cook), Ghirlandaio (Slg. Benson), A. del Sarto (Slg. Cowper), Schule Mantegnas (Slg. Barrymon), Giorgione (? Mus. Glasgow), Correggio (Slg. Benson), Tiepolo (Mus. Edinburgh).

R. MARX, Peintres gravures contempor.: L. A. Lepère (5e art.).

S. REINACH, Courrier de l'art antique (22 Abb.).

REZENSIONEN:
R. v. Bastelaer, P. Bruegel l'Ancien (rez. v. Fierens-Gevaert).

LES ARTS, Décembre:

C. DREYFUS, Collection de la Marquise de Ganay, née Ridgway (Viele Abb.).
Gemälde: Lor. di Credi (?), Franz. Schule Ende 15. Jh., F. Clouet, G. David, Watteau, De La Tour, F. Boucher, L. Moreau, H. Robert, Duplessis, V. Le Brun, L. David, Reynolds, Romney, Goya.
Plastik: Ital. Bronzen 15.—16. Jh., Houdon, Franz. Bronzen 18. Jh.
Teppich v. Beauvais (18. Jh.): Leprince, Vogeljagd.

Janvier:

P. DE NOLHAC, Deux portr. inéd. p. Nattier.
Mme. Bonier de la Mosson (1742) u. Beaumarchais (1755).

A. J. RUSCONI, Le trésor de St. Pierre de Rome.
Abb.: Sog. Mantel Karls d. Gr., Kreuze von A. Gentilli, Leuchter.

G. MIGEON, Accroissements du Louvre.
Abb.: 2 arab. Gläser (13. Jh.). Email: Limoges (Garnerius, Monvaerni, Courteys) und Rhein (12. Jahrh.). Elfenbein: deutsch (10., 12. Jh.), pers. (13. Jh.), franz. (14. Jh.). Bronze: deutsch (12. Jh.), Riccio.

H. MARTIN, Le psautier de St. Louis et de Blanche de Castille (13 Abb.).
In der Bibl. de l'Arsenal. Anf. 13. Jahrh.

G. MOUREY, Un mobilier de l'ép. de la Régence.
Bezüge a. d. Manuf. d. Gobelins. Besitzer M. Wildenstein.

DIE CHRISTL. KUNST, Heft 3. U. a.:

PHILIPP M. HALM, Z. Malerei d. Frührenaissance Altbayerns.
Führt die Flügelbilder des Altars von Unterölkofen bei Grafing (1520) auf Holzschnitte Schäufeleins (?), Cranachs, Baldungs und Springinklees zurück. Interessanter Beitrag z. handwerklichen Kopierbetrieb d bayrischen Renaissance. H. V.

Heft 4:

A. FÄH, Damián Forment. (S.-A. 1,20 M.)
Interessante Studie mit guten Abb. der Hauptwerke: Hochaltäre (Kathedr., Pilar, S. Pablo, S. Miguel) und Portal v. Sa. Engracia in Zaragoza, Altäre v. Huesca und So. Domingo de la Calzada.

MITTEILUNGEN D. GESELLSCH. F. VERVIELFÄLTIGENDE KUNST, Nr. 1:

E. WALDMANN, Kopien vom Meister S.
Stiche nach Dürer, L. v. Leiden und italien. Niellen.

F. BRAUN, Virgil Solis. Biographisches.

H. TIETZE, Aus dem Hause Olivier.
Glossen über eine Wiener Kunstsammlung. Mit Abb. nach Zeichnungen von J. Schnorr v. Carolsfeld, F. Olivier und M. v. Schwind.

C. DODGSON, Verzeichnis der Radierungen, Holzschnitte u. Lithographien von Maurice u. Edward Detmold.

KUNST U. KUNSTHANDWERK, Heft 1:

L. HEVESI, Ausstellung österr. Kunstgewerbe in Wien. (Moderne Arbeiten, viele Abb.)

E. W. BRAUN, Die histor. Abteil. d. schles. Handwerkerausst. zu Troppau.
Abb.: Holzrelief v. 1510, Truhe v. 1521, Bucheinband v. 1486, Buchtitel v. 1523, Troppauer Zinn v. 1661 u. 1663.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

W. WINCKELMANN, Edle Einfalt und stille Größe. Eine mit Goetheschen und Herderschen Worten eingeleitete Auswahl aus Johann Joachim Winckelmanns Werken. Mit einem Bildnis Winckelmanns, einer biographischen Skizze und 14 Abbildungen griechischer Bildwerke. Verlag von Winckelmann & Söhn in Berlin, Preis geb. 4,50 M.

Das genannte Buch bringt aus Johann Joachim Winckelmanns Werken eine Auswahl, die auch für weitere Kreise von Interesse ist. Daneben gibt es einen Abriß über die Persönlichkeit des Begründers der klassischen Kunstgeschichte und zwar in Skizzen von Goethe und Herder. Die Auswahl ist im engeren Sinne so getroffen, daß sie vor allem in das Wesen der griechischen Schönheit, so wie sie Winckelmann sah, einführen soll. Der Titel selbst ist der ersten Schrift des Gelehrten über den „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" entnommen und charakterisiert den Geist, der die Zusammenstellung durchzieht. 14 Abbildungen versuchen die Anschauung Winckelmanns über das Wesen der griechischen Bildwerke zu illustrieren. B.

BREASTED, Geschichte Ägyptens. Deutsch von H. Ranke. Mit 170 Abbildungen. Verlag von Karl Curtius in Berlin W 35, in 10 Lieferungen à M. 1,80, komplett M. 18,—, geb. M. 22,—.

Diese bereits im „Cicerone" kurz erwähnte erste Geschichte der Ägyptischen Kultur ist soeben vollständig geworden und wird sich als grundlegendes Werk gerade in den Kreisen der Kunstgelehrten sehr bald einführen. Hatte man bisher viel zu einseitig den größten Nachdruck stets auf die reine Archäologie des Pharaonenlandes gelegt, so erscheint uns das vorliegende Werk des bekannten englischen Gelehrten dazu berufen, das Interesse für Ägypten nach der Seite der Kulturgeschichte hin zu vertiefen, denn erst in diesem Zusammenhange wird auch die Kunst des Pharaonenlandes verständlich. Man wird sehr bald erkennen, wie seltsam modern doch eigentlich die ägyptische Kultur in all ihren Lebensäußerungen anmutet. Die Breadstedsche Geschichte Ägyptens, deren vortreffliche Übersetzung aus der Feder von Dr. Hermann Ranke besonders hervorgehoben werden soll, erscheint in der Tat dazu berufen, die toten Denkmäler mit neuem Leben zu erfüllen und für uns die Menschen jener fernen Vorzeit mit ihrem Glauben und Streben, ihrem Haß und Lieben wieder lebendig zu machen. Das Inhaltsverzeichnis orientiert über die große kulturgeschichtliche Gesamtanlage, bei der alle Faktoren in Staat und Gesellschaft entsprechend gewürdigt sind. B.

SANDER PIERRON, Henri Bonquet. Collection des Artistes Belges Contemporains. Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

Der rührige belgische Verlag, dem die Kunstgeschichte schon so viele wichtige Publikationen verdankt, gibt seit einiger Zeit eine neue, prächtig ausgestattete Sammlung von Monographien heraus, die den zeitgenössischen belgischen Künstlern gewidmet sind. Neben Arbeiten von Khnopff, Laermans, Emile Claus, Henri Evenepoel, Victor Rousseau u. a. ist neuerdings der obengenannte Band über einen der merkwürdigsten modernen Bildhauer Belgiens erschienen, der es wohl verdient, auch in Deutschland bekannt zu werden. Bonquet erscheint uns freilich ohne Rodin undenkbar, aber es steckt doch auf der anderen Seite soviel persönliche Eigenart, soviel reifes Können und froher Mut in diesen prachtvollen Schöpfungen, daß man berechtigt ist, den Meister als eine der prominentesten Erscheinungen der modernen belgischen Kunst anzusprechen. B.

HEINRICH RÖTTINGER, Breu-Studien. Mit 8 Tafeln und 35 Textabbildungen. (Jahrbuch der kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, Bd. 28, Heft 2.)

Verf. schreibt dem alten Breu mehrere Bilder zu, die bisher in der Literatur unerwähnt oder unter anderen Namen bekannt waren: 4 Flügel im Ferdinandeum zu Innsbruck, deren Bestimmung H. Semper zu danken ist und mit denen R. eine Tafel mit 22 Heiligen im Depot der Wiener Galerie in Verbindung bringt Fraglicher ist die Neubestimmung einer h. Anna selbdritt im Histor. Mus. zu Frankfurt und die Zuweisung der vielbesprochenen „Erschaffung Evas" im Germ. Mus. an Breu. Dagegen hat die „Verkündigung" der Galerie Weber jedenfalls weit mehr Anrecht auf den Namen Breu als auf jenen Altdorfers, in dessen Werk sie Friedländer s. Z. aufgeführt hat.

Dem jüngeren Breu werden auf Grund zweier beglaubigter Holzschnitte in Gotha weitere Blätter in ziemlicher Anzahl zugewiesen, die z. T. aus dem Oeuvre des Vaters genommen sind. So stimmt R. auch der Bewerschen Zuweisung des Schlachtgemäldes in Schleißheim (Eroberung von Rhodus) an den Sohn bei. Ferner teilt er mehrere Glasscheibenmalereien des Nationalmuseums in München dem jüngeren Breu zu.

In die Ausführung des Augsburger Ehrengedächtnisbuches von 1545 teilen sich nach R. 7 Künstler, von denen der Meister A mit Breu identifiziert wird. Endlich wird versucht einen Einfluß des jüngeren Breu auf Ammann und Virgil Solis zu erweisen; bei dem letzteren wird eine Gesellenlehrzeit in Augsburg in den dreißiger Jahren vermutet. H. V.

ALOIS SEIBOLD, Die Radierung. Ein Leitfaden und Ratgeber. Mit 2 Kunstbeilagen und 10 Abb. im Text. Eßlingen, P. Neff, 1909.

Ein höchst detaillierter „Leitfaden" zur Erlernung der ganzen Radiertechnik, auf junge Künstler berechnet. Sozusagen interne Angelegenheit der Radierer.

P. F. Schmidt.

THEODOR ALT, Die Möglichkeit der Kritik neuer Kunstschöpfungen und der Zeitgeschmack. — Mit einem Anhang: Die Ästhetik Albrecht Dürers. — Mannheim, Verlag von F. Nemnich, 1910. (119 S.)

Die Arbeit enthält eine recht anregende Darlegung all der Gründe, die für die Möglichkeit, ja Notwendigkeit einer normativen Ästhetik sprechen, auf deren Grundlagen eine Kunstkritik fußen muß, die ihr Wesen in Werturteilen erblickt. Außerdem werden noch eine ganze Reihe ästhetischer Fragen in geistvoller Weise erörtert, so daß das Werk besonders Anfängern empfohlen werden kann, denen es vornehmlich auf Orientierung und Anregung ankommt, und die vielleicht eine streng gefaßte Beweisführung ermüden würde. Eine gewisse Neigung des Verf. zu philosophischen Spekulationen macht sich hier und da störend bemerkbar, ohne allerdings den Gesamteindruck des Buches zu beeinträchtigen. Utitz.

F. NÜCHTER, Albr. Dürer; sein Leben und eine Auswahl seiner Werke. 50 z. T. ganzseitige Abb., 1 Farbdruck. Ansbach, Verlag von F. Seybold. (27 : 37,5 cm), brosch. 1,80 M.

Knapper, erschöpfender Text; vorzügliche, große Abb., in geschickter Auswahl; der Preis äußerst bescheiden; von kunstpädagogischem Wert, und eine verlegerische Leistung ersten Ranges die nicht genug gelobt werden kann.

Digitized by Google

„BERÜHMTE SKULPTUREN", herausg. v. Wild & Co., Dresden-Heidenau. Blatt 1: Apollo des Belvedere. Jedes Blatt 40 Pf.

Gute Autotypie auf gekreidetem Papier, mit schwarzem Hintergrund, als Ersatz für Photographien. Mit kursem, populären Text.

K. BÜCHLER, Das Römerbad Badenweiler. (Stud. z. deutschen Kunstgesch., Heft 115.) Straßburg. J. H. Ed. Heitz. 3 M.

Gründliche, histor. und archäolog. Studie. Mit 1 Plan und 24 Abb. in Autotypie und Zinkätzung.

MÜNCHENER JAHRB. D. BILDENDEN KUNST 1909, 2. Halbbd. Münch., G. D. W. Callwey. 9 M.

Inhalt: C. Graf-Pfaff, Zur Ausstellung „Japan und Ostasien in d. Kunst." (5 Taf., 15 Abb.)
F. v. Bissing, Altägypt. Nilpferd-Statuetten. (6 Abb.)
A. Feigel, Skulpturen im Stile Grünewalds. (Taf., 5 Abb.)
Ph. M. Halm, Altbayr. Totendarstellungen. (9 Abb.)
H. Buchheit, Ausstellung v. altem bayr. Porzellan im National-Mus. (5 Taf., 9 Abb.)
J. Guthmann, E. M. Geyger als Bildhauer. (4 Taf., 9 Abb.)
F. v. Reber, Von den bayr. Filialgalerien.
Berichte der Hof- und Staatssammlungen, d. Museumsvereins u. der Kunstwissenschaftl. Gesellschaft. (Dazu 15 Abb.)

FRIEDR. WOLFF, Michael Pacher. Des Meisters gesamtes Werk in lückenloser Vollständigkeit. Bd. I. Groß Fo. 143 Original-Aufnahmen auf 96 Lichtdrucktafeln. Verlag Dr. F. Stödtner, Berlin. Preis der beiden Bände 100 M.

Wir machen auf diesen kürzlich erschienenen ersten Band des Pacherwerkes schon jetzt aufmerksam. Er enthält das Abb.-Material in vorzüglicher Ausführung. 108 Aufnahmen entfallen allein auf den Altar von St. Wolfgang.

FRANZ STUDNICZKA, Zur Ara Pacis. B. G. Teubner, Leipzig. Preis M. 3,60.

E. DURAND-GREVILLE, Hubert et Jean van Eyck. G. van Oest & Cie., Brüssel.

L. DUMONT-WILDEN, Le Portrait en France, Bibliothèque de l'Art du XVIIIe Siècle. Preis 10 francs. G. van Oest & Cie., Brüssel.

J. VAN DEN STEYN, S. J. Le Bréviaire de Philippe Le Bon. G. van Oest & Cie., Brüssel.

HANS VOGTS, Das Mainzer Wohnhaus im 18. Jahrhundert. Kommissionsverlag L. Wilckens, Mainz.

GEORGE COFFEY, Guide to the Celtic Antiquities of the Christian Period preserved in the National Museum, Dublin. Hodges, Figgis & Co., Ltd.

BÜRGERS KUNSTKRITIK. Deutsche Bearbeitung von A. Schmarsow u. B. Klemm, II. Band. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ZUR GEFL. BEACHTUNG: Auf mehrfach geäußerten Wunsch hin erklären wir uns bereit, die den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" und dem „Cicerone" beigegebenen Tafeln zur Komplettierung von Vorlagen, Sammlungen usw. Interessenten auch einzeln gegen Einsendung von M. 0,30 in Briefmarken abzugeben. Der Verlag.

III. Jahrgang, Heft II.
Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.
Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, Charlottenburg, Grolmanstraße 54.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. H. UHDE-BERNAYS, Herrsching am Ammersee. / In ÖSTERREICH: Dr. W. SUIDA, Baden bei Wien, Witzmanngasse 3.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

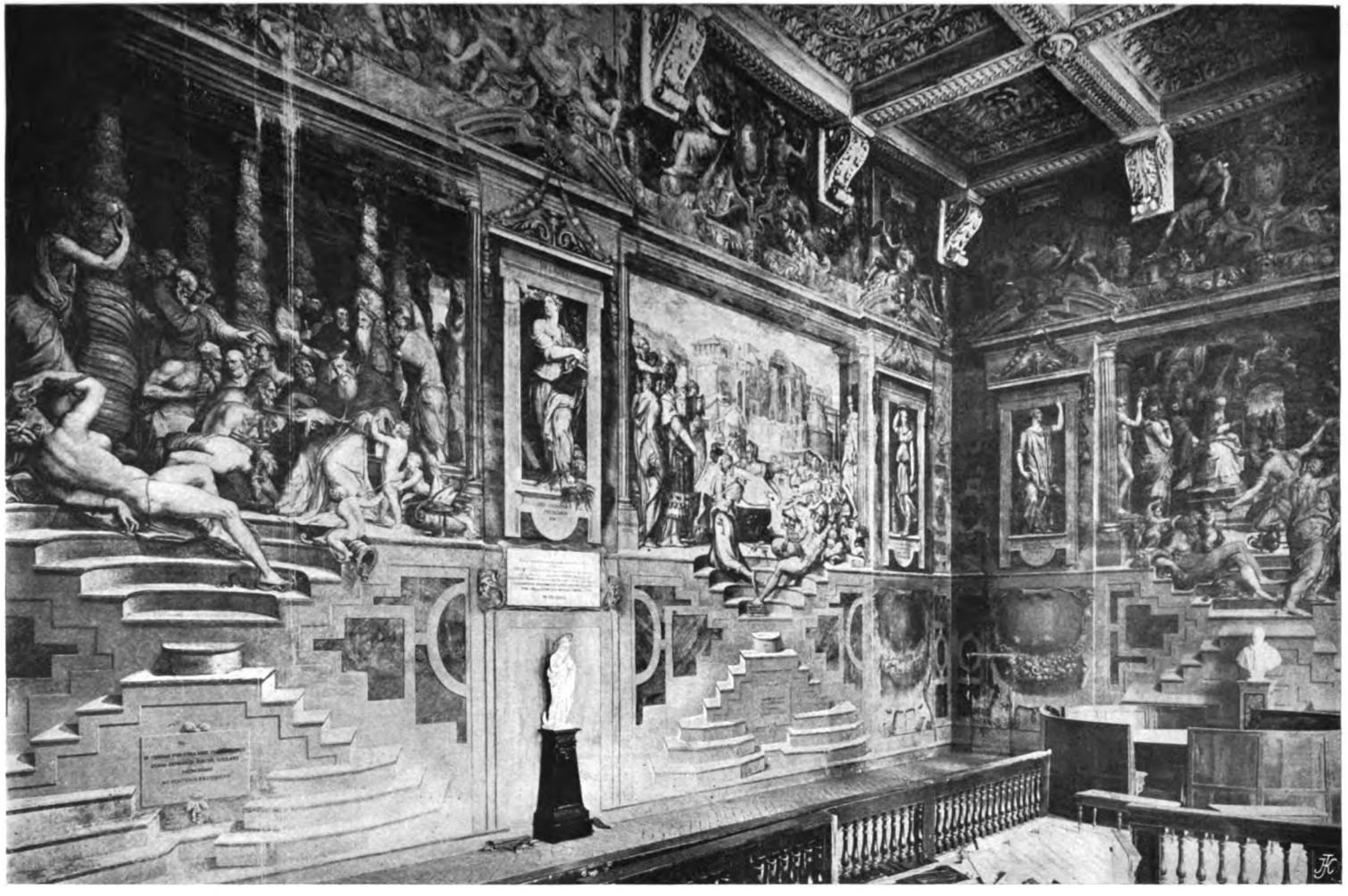


Abb. 1. Farnese-Saal der Cancelleria zu Rom (Phot. Moscioni)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. VASARI,
Huldigung Pauls III. durch die Nationen

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Abb. 3. VASARI,
Paul III. befiehlt, den Bau von St. Peter fortzusetzen

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

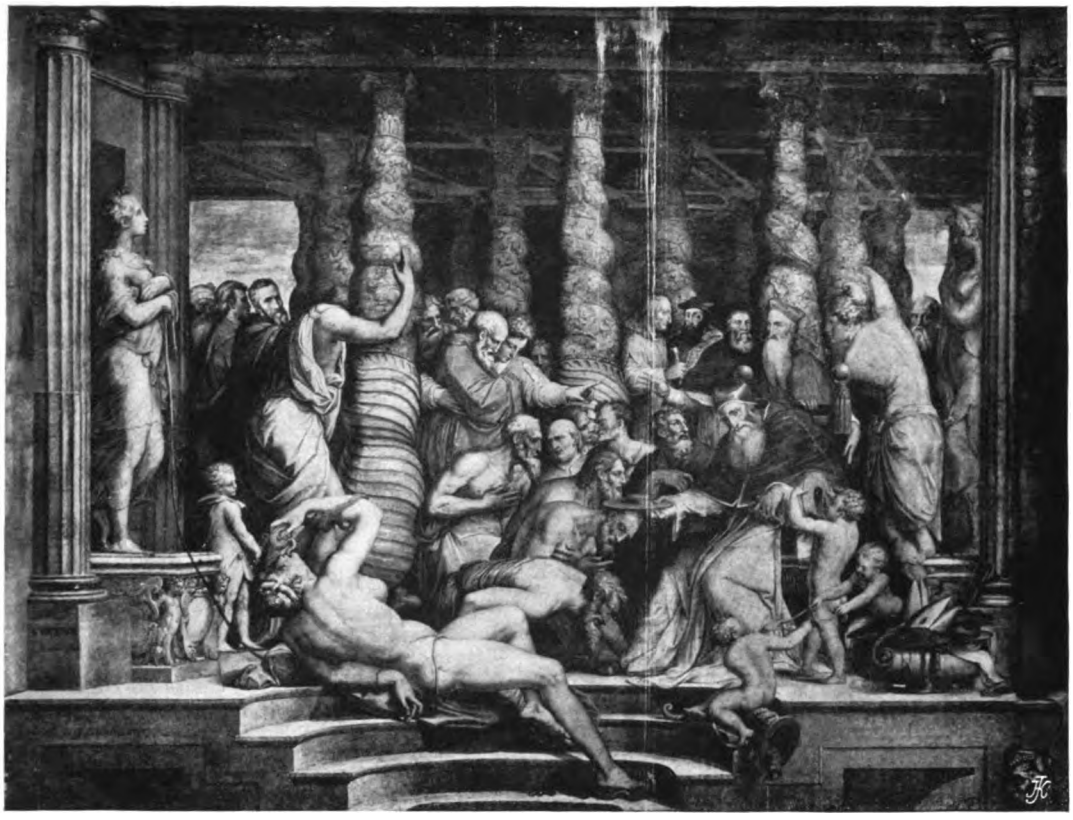


Abb. 4. VASARI,
Paul III. verteilt Ehren und Würden

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Abb. 5. VASARI,
Paul III. stiftet Frieden zwischen Karl V. und Franz I.

Cancelleria, Rom
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 6. TIZIAN, Alessandro Farnese — Museum, Neapel

Abb. 7. TIZIAN, Pier Luigi Farnese — Museum, Neapel (Originalaufnahme von D. Anderson)

Abb. 8, Contarini und Bembo — (Originalaufnahme von D. Anderson)

Abb. 9. SEBASTIANO DEL PIOMBO, Cardinal Pole — Eremitage, St. Petersburg (Phot. Hanfstaengl)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. A. VITTORIA, **Gaspare Contarini** — S. Maria dell' Orto, Venedig (Phot. Alinari)

Abb. 11. BONASONE, **Bembo** — Galleria Nazionale, Rom (Originalaufnahme)

Abb. 12. (Stecher unbekannt), **Sadoleto** — Kgl. Kupferstich-Kabinett, Berlin (Originalaufnahme)

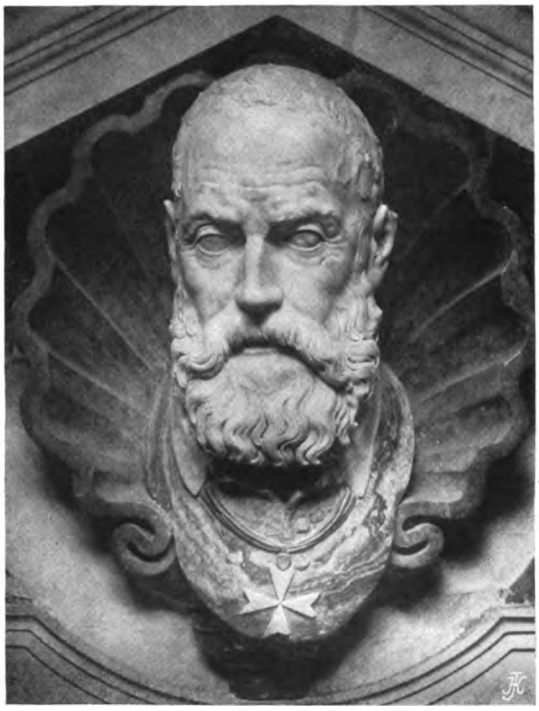


Abb. 13. DOSIO, **Grabbüste des Annibale Caro** — Ss. Lorenzo e Damaso, Rom (Originalaufnahme)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 15. VASARI, Selbstporträt
Uffizien, Florenz (Phot. Braun)

Abb. 14. VASARI, Selbstporträt
(Originalaufnahme von D. Anderson)

Zu: E. STEINMANN, FRESKENZYKLEN DER SPÄTRENAISSANCE IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Taufbecken und Altar der Stadtkirche zu Lauenstein i. S.

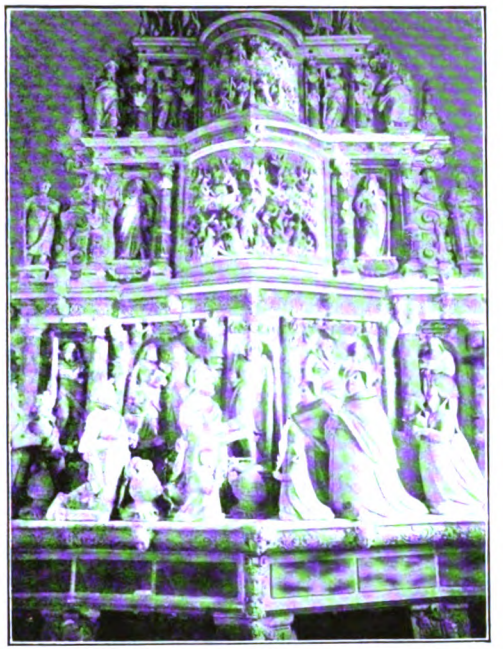


Abb. 2. Epitaph der Familie von Bünau

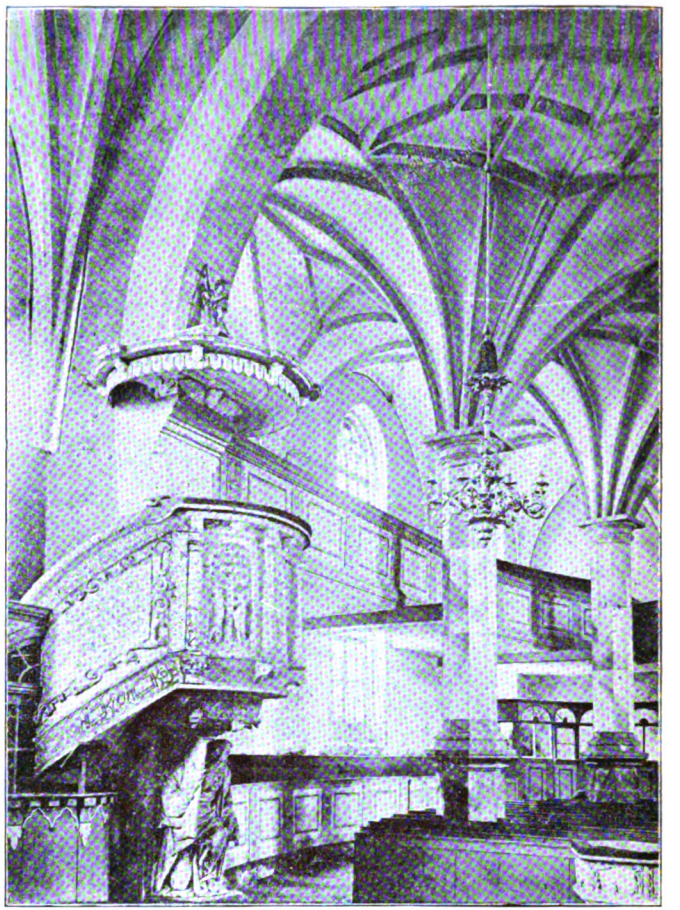


Abb. 3. Kanzel und Kirche vor der Aufräumung 1896

(Aus: Büttner, Lauensteiner Chronik. Verlag von Arwed Strauch, Leipzig)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1
HANS
PEISSER

Medaille
von
L. Neufahrer

Abb. 2

Abb. 3

Abb. 4

Abb. 5

Abb. 2-5. Plaketten von HANS PEISSER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. SIMONE MARTINI, Kreuztragung — Louvre, Paris

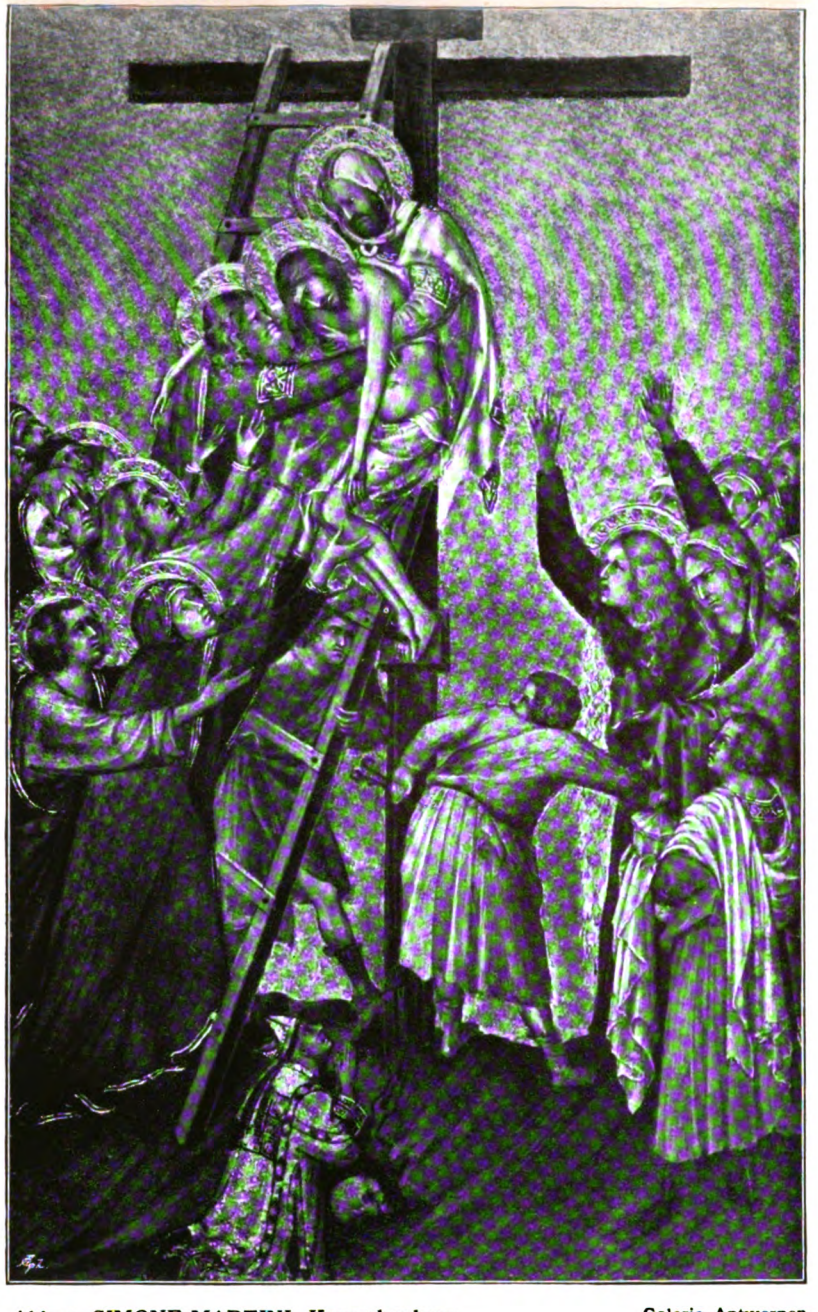


Abb. 2. SIMONE MARTINI, Kreuzabnahme — Galerie, Antwerpen

Zu: H. SEMPER, ZUR KREUZABNAHME DES BAMBERGER FLÜGELALTARES IM NATIONAL-MUSEUM VON MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Kreuztragung

Originalaufnahme der Firma Franz Hanfstaengl, München

Abb. 4. Kreuzabnahme

Originalaufnahme der Firma Franz Hanfstaengl, München

Zu: H. SEMPER, ZUR KREUZABNAHME DES BAMBERGER FLÜGELALTARES IM NATIONAL-MUSEUM VON MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

III·JAHRGANG·HEFT 3 — MÄRZ 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

E·B·WEISS 1909

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M. bei direkter Zusendung mit Portoberechnung

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 3

ABHANDLUNGEN

HANS KLAIBER, Über die zünftige Arbeitsteilung in der spätgotischen Plastik . . . . . S. 91

PH. M. HALM, Der Karg-Altar im Münster zu Ulm . . . . . S. 97

A. E. BRINCKMANN, B. R. Bourdets Entwürfe für Berlin. Mit 5 Abbild. auf 1 Tafel S. 103

WALTER GRÄFF, Kopien nach Mantegnas Christophorusbildern. Mit 4 Abb. auf 1 T. S. 107

D. v. HADELN, Ein unerkanntes Werk Palma Vecchios. Mit 2 Abbild. auf 1 Tafel . . S. 110

EMIL SCHAEFFER, Der Herakles des Baccio Bandinelli. Mit 2 Abbild. auf 1 Tafel . S. 112

EMIL SCHAEFFER, Ein Bildnis Pontormos im Pallazzo Pitti. Mit 1 Abb. auf 1 Tafel S. 115

C. HOFSTEDE DE GROOT, Kritische Bemerkungen über einige holländische Bilder auf der Petersburger Ausstellung von 1908. Mit 5 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 116

HERMANN VOSS, Zwei unbekannte Hohenzollernporträts des Meisters von Messkirch. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 119

LITERATUR

Luther, Die Titeleinfassungen der Reformationszeit. (Geisberg) . . . . . S. 120

Albrecht Dürers Unterweisung der Messung. (Heidrich) . . . . . S. 121

Künstle, Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. (Glaser) . S. 122

Weese, Die Bildnisse Albrecht von Hallers. (Uhde-Bernays) . . . . . S. 123

Wolff, Karl Stauffer-Bern. (Coulin) . . . S. 124

Balet, Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. (Eggert) . . . . . S. 124

Hamann, Die Frührenaissance der italienischen Malerei. (Kühnel) . . . . . S. 125

Burger, Die Villen des Andrea Palladio; ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur. (Haupt) . . . . S. 127

Peltzer, Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart. (Lüer) S. 129

Rundschau . . . . . S. 130

Neue Bücher . . . . . S. 134

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMALDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

ÜBER DIE ZÜNFTIGE ARBEITSTEILUNG IN DER SPÄTGOTISCHEN PLASTIK

Von HANS KLAIBER

Die Frage, in welcher Weise in der spätgotischen Malerei, Bildschnitzerei und Kunstschreinerei die Arbeitsteilung durch Gewohnheit und Überlieferung oder durch Zunftsatzungen geregelt war, ist in letzter Zeit verschiedentlich angeregt worden. Eine allgemein richtige Antwort darauf läßt sich nicht geben, da die Verhältnisse örtlich und zeitlich zu vielgestaltig sind, um auf ein Schema gebracht zu werden. Die Zeit, da die ursprünglich in einer Hand vereinigten Gewerke sich trennten, mag in verschiedenen Städten verschieden gewesen sein; und auch die Zunftbestimmungen, die die einzelnen Handwerke und Künste voneinander schieden, wechselten nach Zeit und Ort. Dies für die einzelnen Orte und Perioden zu erforschen, wäre eine Arbeit, die wohl auch manchen kunstgeschichtlichen Ertrag einbringen, aber erst auf umfassenden gewerbegeschichtlichen Untersuchungen sich aufbauen könnte. Im folgenden soll nur auf ein spezielles Quellenmaterial hingewiesen werden, nämlich die Zunftstreitigkeiten. Aus den vor dem Rat zu Protokoll gegebenen Aussagen der Zunftvertreter, aus ihren Beschwerden über bestehende Mißbräuche, aus den vom Rat veranstalteten Umfragen bei andern Städten und aus den endgültigen Schiedssprüchen werden wir über manches unterrichtet, was unter regelmäßigen Verhältnissen nicht zur Sprache käme. Es sei daher erlaubt, einiges aus dieser Quelle zu schöpfen und damit die Anregung zu eingehenderer Erforschung des Gebietes zu geben.

Vornehmlich in den Arbeiten der Lokalforscher trifft man häufig auf den Versuch, in alte Nachrichten über die deutsche Plastik des XV. oder XVI. Jahrhunderts dadurch Ordnung zu bringen, daß zwischen Bildschnitzern und Bildhauern, d. h. Holz- und Steinplastikern unterschieden wird. Tatsächlich aber belehrt uns ein Blick in die alten Pflegrechnungen, Bürger-, Steuerbücher u. dgl., daß diese Scheidung nicht durchführbar ist und jedenfalls dieselben Meister bald als Bildschnitzer, bald als Stein- oder Bildhauer aufgeführt werden. Für die Frage, ob eine Trennung, wenn nicht in der Namengebung, so doch etwa in der Sache bestanden habe, sind Dokumente wichtig, die schon vor längerer Zeit, aber an weniger bekannter Stelle mitgeteilt sind. (Busl, Archiv f. christl. Kunst 1895, S. 111 f.) In Ravensburg war im Jahr 1582 ein Streit entstanden zwischen einem Steinmetzen, der sich des Bildschneidens unterfangen hatte, einerseits und der Schreiner- und Bildschnitzerzunft andererseits. Man wandte sich deshalb mit einer Umfrage an die benachbarten Reichsstädte, um zu erfahren, wie anderwärts diese Zunftfrage geregelt sei. Von Ulm kam die Antwort, jeder Steinmetz habe, was ihm beliebe, aus Stein zu hauen, Macht und Gewalt. Doch soll er sich „alles Holzwerks, daraus zu schneiden, enthalten, wie in gleichem die Schreiner alles Steinhauens müssig gehen sollten, es wäre denn, daß einer das Bildhauerhandwerk erlernt, demselben wäre unbenommen, aus Stein und Holz zu hauen und zu schneiden". Die Kemptener berichten, es sei bei ihrem Gedenken und zur Zeit kein „sonderbarer Steinmetz" hier gewesen, wohl aber jetzt noch ein Bildhauer, der nicht blos Grabsteine gehauen, sondern auch „gepflegt, aus Holz die Bilder, Cruzifixe, Hirsch-, Reh- und Gemsenköpfle zu schneiden und einzufassen und haben sich die Schreiner dessen bisher sonderlich nicht beladen noch unterstanden. Allein was sie von Laubwerk und Bildern, ihr selbst Schreinerarbeit damit zu zieren, schmücken und aufzuputzen, haben formieren und zubereiten können, das ist ihn allweg erlaubt und zugelassen worden. Holzschneiden und Bildhauen sei niemand vergönnt, denn

Digitized by Google

welcher sie ordentlich bei einem Bildhauer erlernt, nämlich den Bildhauern und denjenigen unter den Steinmetzen, die nicht allein das Hauen, sondern auch das Schneiden bei einem Bildhauer recht und ordentlich gelernt haben. So aber in einer Stadt kein Bildhauer und kein Steinmetz, der sieben Jahre gelernt, sondern nur ein gemeiner Steinmetz, der fünf Jahre Steinhauen gelernt, wäre, so müßte er und die Schreiner auch Bildhauerarbeit liefern und wer die beste Arbeit mache, sollte dessen wie billig genießen". Aus Augsburg kam der Bescheid, Bildschnitzen und Steinhauen seien zwei unterschiedliche Gewerke und wer sie beide ausüben wolle, müsse beide erlernt haben. Das Bildschnitzen gebühre den Schreinern, weil es „vom Holz, wie denn die Schreiner auch nichts vom Stein, sondern vom Holz befugt". Da aber der Ravensburger Steinmetz das Bildschnitzen auch gelernt habe, so könne ihm „derhalben zu treiben nicht verwehrt werden". Ebenso schreiben die Memminger, Bildhauen in Holz und Steinhauen seien „besondere Handwerke, und hätte jedes seine eigene Lernung. Es habe hier einen Bürger, städtischer Mauerwerkmeister, der das Steinhauerhandwerk erlernt habe und ausübe. So er sich unterstehen wollte, von Holz Bilder, Hirsch-, Rehköpfle u. a. zu schneiden, und einzufassen, so würden es nicht allein die Bildhauer, deren es zur Zeit nur einen in Memmingen gebe, sondern auch das Schreinerhandwerk nicht gestatten; es sei denn, daß ihm die Obrigkeit ausdrücklich erlaube, weil sonst niemand sich darauf verstünde". — Aus diesen Bescheiden geht hervor, daß damals die Absolvierung einer Lehrzeit in einer Bildhauerwerkstatt zur Ausübung der Holz- und Steinbildhauerei gleichermaßen berechtigte, ebenso die aus den spätgotischen Steinmetzenordnungen bekannte siebenjährige Ausbildung eines Steinmetzen. Während nämlich der gewöhnliche Steinmetz seine Lehrzeit mit fünf Jahren beendete, schloß sich für den Höherstrebenden daran noch ein zweijähriger Kursus, in dem u. a. „Laubwerk und Bildnis", also höhere Bildhauerarbeiten erlernt wurden. Ein solcher galt als regelrecht ausgebildeter Bildhauer, wie das Schreiben des Kemptener Rates bezeugt. Daß man von einem zünftigen Bildhauer Erfahrung in Holz- und Steinarbeit verlangte, beweist auch eine Eingabe der Bildhauer zu Überlingen an die Fischerzunft daselbst aus den Jahren um 1540—50, wo als Meisterstücke genannt werden „1. ein Kruzifix in Holz, rund geschnitten nach laut der gebührlichen Teilungen und nach der menschlichen Proportion, 2. ein ständiges Bild mit zierlichem Gewand, 3. eine Historie in Stein, 4. die fünf Säulen mit samt dem Grund nach laut ihrer Teilung und Proportion". Übrigens wissen wir ja von berühmten Künstlern, daß sie ohne Bedenken Aufträge in Stein und Holz entgegennahmen. Es blieb ihnen dabei unbenommen, wenn sie sich selbst für die eine oder andere Tätigkeit weniger geeignet schienen, durch Gesellen nach ihrem Entwurf arbeiten zu lassen. So hat z. B. Riemenschneider, der sich doch wohl in erster Linie als Holzschnitzer fühlte, am ehemaligen Tabernakel des Würzburger Doms nur das Schnitzwerk eigenhändig gearbeitet, für die Steinarbeit dagegen Steinmetzen eingestellt, denen er die Vorlage lieferte.

Schwieriger als die Scheidung zwischen Bildhauern und gewöhnlichen Steinmetzen war es, bestimmte Grenzlinien zwischen Kunstschreinern und Bildschnitzern zu ziehen. Denn bei dem Charakter der spätgotischen Schreinerkunst waren beständige Übergriffe in das Gebiet der Bildschnitzerei nicht zu vermeiden. Soll es doch, wie die Kemptener schreiben, den Schreinern nicht verwehrt sein, „Laubwerk und Bilder, damit sie ihre Schreinerarbeit ausschmücken und aufputzen, zu bereiten". Ihr Handwerk konnte, wie das der gewöhnlichen Steinmetzen, als Vorstufe der eigentlichen Bildnerkunst gelten und im Notfall, d. h. wenn ein regelrecht ausgebildeter Bildhauer nicht zu bekommen war, konnten Schreiner und Steinmetzen auch für höhere bildne-

Digitized by Google

rische Aufgaben beigezogen werden. Bei diesen der Natur der Sache nach unbestimmten Abgrenzungen konnten Streitigkeiten nicht ausbleiben; über einen besonders lehrreichen Streitfall, der im Jahr 1490 in Konstanz spielte, sind wir glücklicherweise unterrichtet. (Vgl. Marmor, Anzeiger für Kunst der deutschen Vorzeit 1861, S. 9 ff.). Zwischen der Zunft der Kaufleute „zum Thurgau" (der Name ihrer Trinkstube) einerseits und der Zunft der Schmiede, Binder, Zimmerleute und Tischmacher andererseits hatte sich ein Streit erhoben über die Zunftzugehörigkeit des Bildhauermeisters Peter Bodler d. J. Die Kaufleute rechnen Bildhauer und Maler zu ihrer Zunft, während sie die Tischmacher der Schmiedezunft zuteilen. Die Schmiedezunft behauptet, der sel. Kümeler sei Tischmacher und Bildhauer gewesen und habe Knechte gehabt, die dasselbe ausübten, ebenso Meister Hans Richtmaier; „auch Simon Haider selig sei Tischmacher und Bildhauer zugleich gewesen und habe Knechte gehabt, die Bild gehauen haben, als er das Gestühl im Dom machte. Er habe auch die Tafel im Chor gemacht, darin auch gehauene Bilder seien, desgleichen brauche sein Sohn; denn was mit der Axt, mit dem Beil und Hobel gemacht worden sei, das sei ihnen nicht verwehrt worden". Die Kaufleute erwidern darauf, es werde behauptet, die obgenannten seien Bildhauer und Tischmacher gewesen und haben die Werke im Dom und zu St. Stephan gemacht. Sie hätten aber erfahren, daß damals die Tischmacher Bossen machten und kein Bildhauer hier gewesen sei. Bilder aber haben sie nicht geschnitten, „dann sy habent das nit kunnen". Aber den Herren vom Dom (dem Domkapitel) möchte das auf ihre Bitten zugelassen worden sein und dieselben haben Meister Niklassen (Niklaus von Leyden) gehabt und dieser sei hier gewesen und habe die Tafel gemacht; das habe der Rat geschehen lassen. Sie haben aber 100 fl. geben müssen um Bilder, „so dazu gehört haben". „Aber wol so schnide man bossen an söliche werk auch. Was also von Sülen wären, daran man den bossen schnid, das liessen sie beschechen; aber was von fryen Bilden und von fryer Kunst geschnitten werde, das sollent die Tischmacher nit machen. Sunder gehör das in Ir zunft, und nit in der Schmid und Tischmacher Zunft." Und als Meister Simon sel. und Hans sein Sohn ein Werk in Weingarten machten, da haben sie nicht selbst Bild gehauen, sondern dem Yselin, ihrem Tochtermann und Schwager, bei hundert Gulden gegeben, ihnen „Bild zu schneiden". (Der mäßigen Höhe der Summe nach scheint es ein Schnitzaltar gewesen zu sein, nicht etwa das Chorgestühl.) Waren sie nun selbst Bildhauer und Tischmacher zugleich gewesen, so hätten sie das nicht nötig gehabt, sondern es selbst gemacht; „sy kunint aber das nit". Die Meister Ulrich Fry, Ulrich Grifenberg und Heinrich Yselin machen Grabsteine, Tafeln und Kattel (Konsolen); sie hauen aber nicht Rauhwerk, sondern Schild, Helm, Bild oder Heiligen u. a. desgl.; so sei es Brauch in Straßburg, Basel, Ulm, Nürnberg und „an andern Enden". Was aber den „Steinhöveln" zustehe, das gebrauchen sie nicht und reden ihnen nicht darein; denn was sie gebrauchen, sei eine freie Kunst. — Hier wird also den Tischmachern von ihrer Gegenpartei Befähigung und Recht abgesprochen, in die freie Kunst überzugreifen. An den Werken, die die Tischmacher als Erzeugnisse ihrer Zunftgenossen ausgeben, stamme nur die Schreinerarbeit, also z. B. die Kästen der Schnitzaltäre, von Schreinerhand; für die freien Bilder hätten sie gelernte Bildhauer beiziehen müssen. Dieses Zusammenarbeiten von Bildschnitzern und Schreinern bei der Herstellung von Altarwerken ist uns ja nun in Kirchenpflegrechnungen aus Augsburg, Würzburg und sonst wohl bezeugt.

Der „Kistler" erhält oft seinen eigenen Auftrag und bezieht mitunter ganz beträchtliche Summen für seine Mitarbeit. So liefert, um nur ein Beispiel zu nennen, für den Heiligblutaltar in Rothenburg der Würzburger Riemenschneider nur die Schnitzfiguren;

Digitized by Google

das Schreinerwerk, das Rankenornament und die Zusammensetzung des Ganzen ist Sache eines einheimischen Schreiners. Eine Regel gab es aber auch hierfür nicht. Ein andermal, beim Altar von Münnerstadt, erhielt Riemenschneider, wie Tönnies mitgeteilt hat, das ganze Werk in Auftrag, auch den Kasten und hat die Aufstellung zu besorgen — also Arbeiten, die sonst dem Kistler zukamen. Daß man Schreinerarbeiten auch in Bildhauerwerkstätten bestellte, ist aus den die beiden Syrlin betreffenden Urkunden bekannt. Die Familie kam vom Schreinerhandwerk her; aber zum mindsten einer von beiden, wenn nicht beide, muß ein regelrecht ausgebildeter Bildhauer gewesen sein, wie die mit dem Namen beglaubigten Steinarbeiten beweisen; einen steinernen Brunnen, einen Grabstein hätte man niemals einem Nur-Schreiner in Auftrag gegeben, wo es doch in Ulm Bildhauer genug gab. Der ältere Syrlin, im Vertrag über die Herstellung des Chorgestühls als „Schreiner" bezeichnet, erhält einmal einen Sarch zur Tafel um 400 Pfund in Auftrag. Bei dem hohen Preis kann hier unmöglich eine Predella mit geschnitzten Halbfiguren gemeint sein, sondern nur das Gehäuse eines großen Altars; von den Schnitzfiguren ist nicht die Rede, sie wurden vermutlich bei einem andern Meister bestellt. Wir halten in der Tat für wahrscheinlich, daß aus der Syrlinwerkstatt auch Kunstschreinerarbeiten hervorgegangen sind, bei denen die freien Bilder von anderer Hand gearbeitet wurden, und glauben, daß aus einer Übereinstimmung des Schreines und seines ornamentalen und figürlichen Schmucks mit Syrlinarbeiten auf den Urheber der Bilder im Gehäuse noch kein sicherer Schluß zu ziehen ist. Wenn man aber neuerdings daran gedacht hat, ob der ältere Syrlin nicht etwa seinen traditionellen Künstlerruhm ohne Recht genieße und in Wahrheit als Schreiner unter die Handwerker zu rechnen sei, so stellen sich dem doch allerlei Schwierigkeiten entgegen. Man müßte dann den Marktbrunnen zu Ulm seinem Sohn zuweisen; nun beginnen beglaubigte Arbeiten des Jüngeren erst mit dem Jahr 1493; er hätte also, da der Fischkasten vom Jahr 1482 stammt, einen so bedeutenden städtischen Auftrag in recht jugendlichem Alter erhalten, was nicht eben wahrscheinlich ist. Ferner glauben wir nicht, daß man einem Nur-Schreiner den Auftrag des Chorgestühls zugewandt und ihm überlassen hätte, welche Bildschnitzer er beiziehen wollte. Mochte man gelegentlich bei der Bestellung eines Altares dem Unternehmer anheimstellen, von welchem Bildhauer er sich die Schnitzfiguren liefern ließ, so will es uns bei einem Werk wie dem Ulmer Chorgestühl unglaublich dünken, daß man, wenn Syrlin selbst nur Schreinerarbeit machen konnte, im Kontrakt darüber stillschweigend weggegangen sein, und ihm ohne nähere Bestimmungen die Bilder zu weiterer Vergebung aufgetragen haben sollte. In diesem Fall hätte man doch wohl den Vertrag mit einem Schreiner und einem Bildschnitzer, die sich zu diesem Zweck zusammentun konnten, geschlossen. Daß Syrlin in der Vertragsurkunde wegen des Gestühls lediglich als Schreiner bezeichnet wird, hat nichts zu bedeuten. Werden doch in dem Kontrakt über das Chorgestühl in der Martinskirche zu Memmingen die beiden mit der Herstellung beauftragten Meister, Heinrich Stark und Hans Dapraz-hauser, ausdrücklich als Schreiner betitelt. Nun war aber der Letztere, wie aus den Rechnungen zweifellos hervorgeht, Bildhauer und wird auch von den Kirchenpflegern gewöhnlich als solcher aufgeführt, während sein Kompagnon Stark nur als Tischmacher bezeichnet wird und auch für Bilder keine Bezahlung erhielt, sondern nur für die ornamentalen Schnitzereien; aus der Namengebung ist darum nichts Sicheres zu schließen. Übrigens hat man in Memmingen auch nicht immer so schiedlich friedlich gearbeitet, wie bei diesem Kontrakt; vielmehr wurde bald darauf, im Jahr 1516/17, beim Rat Beschwerde geführt, daß die Bildhauer mit dem Hobel (also Schreinerwerk) arbeiteten, und die Tischmacher sich Malerknechte (bzw. Bildschnitzergesellen) hiel-

Digitized by Google

ten. (Vgl. Schiller, Das Chorgestühl in der St. Martinskirche zu Memmingen.) Was hier gegen die Zunftregeln gemacht wurde, konnte erlaubterweise stattfinden, wenn der Meister selbst beide Gewerbe erlernt hatte, wenn er Schreiner und Bildhauer zugleich war. Nehmen wir das für die beiden Syrlin an, so löst sich manche Schwierigkeit. Wir brauchen dann die Tradition von ihrer bildhauerischen Tätigkeit nicht anzufechten, wir brauchen uns aber auch nicht zu wundern, wenn einmal an einem Werk die Schreinerarbeit auf die Syrlinwerkstatt weist, während das Figürliche nicht zu den Vorstellungen, die wir mit Syrlinscher Bildnerkunst verknüpfen, stimmen will. Für eine Teilung des Auftrages konnten verschiedene Gründe sprechen, z. B. der Wunsch, das Ganze rascher vollendet zu sehen, einem andern Meister auch etwas zuzuwenden oder dgl.

Auch die neuerdings wiederholt behandelte Frage des Zusammenarbeitens von Malern und Bildschnitzern möge wieder durch den Bericht eines Zunftstreites beleuchtet werden. Im Jahr 1427 erhob sich ein Zwist zwischen der Wagner- und der Malerzunft zu Straßburg, weil der Bildschnitzer „Joerche" sich den Malern angeschlossen hatte, obwohl er bei dem der Wagnerzunft zugehörigen Meister Andreas sein Handwerk erlernt habe und auch dieselben Instrumente, nämlich Axt, Meißel und Nußbaumsäge gebrauche, wie die Wagner. Die Maler machten verschiedene ältere Holzbildhauer namhaft, die zu ihrer Zunft gehört haben; Maler und Bildhauer, erklärten sie, gehören überhaupt zusammen, denn ihre Kunst sei ein und dieselbe, kein Bildhauer könne sein Handwerk ohne Beihilfe des Malers treiben. Allerdings, erwidern darauf die Wagner, haben jene alten Bildhauer zu den Malern gehalten, weil sie ihre Werke selbst fassen und bemalen konnten. Unter den Malern aber gebe es jetzt etliche, die nicht Bildhauen können und sich Bildschnitzergesellen hineinsetzen, die das verstehen, und so haben sie den Jörg an sich gezogen. Da dieser ihnen nun zu nichts nütze ist, soll er zu den Wagnern gehen; haben die Maler doch auch seinen Lehrmeister Andreas, der nicht malen kann, an die Wagnerzunft abgegeben. Also sollen alle Bildhauer und Bildschnitzer, die die rauhen Bilder (d. h. die ungefaßten) hauen und nicht malen können, an die Wagnerzunft gewiesen werden. Die Entscheidung des Rates fiel zugunsten der Maler aus. Da Bildhauer, Bossenhauer und Maler einander brauchen und ergänzen, und da der umstrittene Bildschnitzer Joerg auch malen könne, so sollen er und alle Bildhauer zu den Malern gehören, ob sie Statuen, Truhen, Kelche, Ciborien oder andere Bildhauerarbeit liefern. (Gérard, Les artistes de l'Aisace II, 71 ff.) Dieser Streitfall ist in verschiedener Beziehung von Interesse. Zunächst bewahrt er noch die Erinnerung an die Zeit, da die Bildhauer ihre Werke allgemein selbst bemalten; die Arbeitsteilung zwischen Schnitzern und Faßmalern scheint sich in Straßburg um den Anfang des XV. Jahrhunderts eingebürgert zu haben, da sie nach der Aussage der Wagnerzunft den damals noch in Erinnerung stehenden Meistern der vorhergehenden Generation nicht bekannt war. Daß es aber auch nachher noch solche gab, die beide Künste, Bildhauerei und Malerei, verstanden und ausüben durften, beweist eben der Fall des in Frage stehenden Bildhauers und Malers Joerg. Es gab aber außerdem nicht nur damals, sondern gewiß auch im späteren XV. Jahrhundert Maler, die, ohne selbst als Bildhauer ausgebildet zu sein, sich Bildschnitzergesellen in der Werkstatt hielten, um so als „Tafelmeister" einen Altarauftrag ganz in Akkord nehmen und in eigener Werkstatt ausführen lassen zu können. Eine solche Praxis war um so eher möglich als nicht nur in Straßburg, sondern auch in anderen Städten Maler und Bildhauer zur selben Zunft gehörten, wie denn auch in den Urkunden der Name Maler- und Bildschnitzergeselle häufig ohne Unterschied gebraucht wird.

Digitized by Google

Die in der Entscheidung des Rates betonte enge Zusammengehörigkeit der beiden Künste spricht sich auch später noch darin aus, daß in der Straßburger Zunftordnung der Maler vom Jahr 1516 folgende drei Meisterstücke vorgeschrieben werden: 1. Ein Marienbild mit Kind sitzend oder stehend, in Ölfarben. 2. Eine Kreuzigung mit Gedränge in Leimfarben. 3. Ein Marienbild oder Engelbild oder sonst ein junges Bild mit Gewand, das geschnitten ist, soll er fassen, pronieren, vergolden mit lasieren u. a. Zierung. Hier erscheint also das Fassen von Bildhauerwerken als eine der Hauptaufgaben des Malers, für die er als Geselle seine Fähigkeit aufweisen muß. Im Lauf des XV. Jahrhunderts dürfte sich die Arbeitsteilung zwischen Bildhauern und Malern wie sie Schuette für die schwäbischen Schnitzaltäre wahrscheinlich gemacht hat, mehr und mehr durchgesetzt haben. Aber auch im späten XV. Jahrhundert muß man noch mit der Möglichkeit rechnen, daß ein Meister beide Künste ausübte. Eine diesbezügliche Bestimmung enthält die Ulmer Zunftordnung der Maler und Bildhauer vom Jahr 1495. Dort heißt es, daß Glaser, Bildhauer oder Maler, wenn sie das eine Handwerk erlernt haben, noch einmal zu einem Meister gehen können, um eine der beiden anderen Künste zu erlernen, und einen solchen mag ein jeder Meister lang oder kurz, um wenig oder viel aufnehmen. Ein Maler, der Bildhauerei erlernen wollte oder umgekehrt, ein Bildschnitzer, der malen lernen wollte, hatte also, wenigstens in Ulm, nicht etwa eine regelrechte doppelte Lehrzeit durchzumachen, sondern konnte sich in beliebiger Zeit bei einem Meister jener Kunst ausbilden. Diese Erleichterung war wohl berechtigt, da ja das figürliche und ornamentale Zeichnen und das Entwerfen der geometrischen Dekoration in der spätgotischen Kunst für Glaser, Maler und Bildhauer im wesentlichen dasselbe war. Von dieser Erlaubnis mögen manche Gebrauch gemacht haben. Wenn sie vielleicht später eigenhändig sich nur in ihrer ursprünglichen Kunst betätigten, so konnten sie doch Aufträge der verschiedensten Art an sich ziehen und durch Einstellung entsprechend ausgebildeter Gesellen — die Zahl der Lohngesellen war speziell in Ulm, im Unterschied von manchen andern Städten, nicht beschränkt — sich als künstlerische Großunternehmer auftun. In solchen Fällen dürfte es aber nicht immer möglich sein, aus stilistischen Merkmalen die Herstellung eines Altars mit Gemälden und Schnitzereien in einer Werkstatt zu erkennen. Denn wir glauben nicht, daß ein Bildschnitzer- oder Malergeselle, der aus einer bestimmten Lehre und lokalen Tradition herkam, wenn er bei einem Tafelmeister eintrat, möglichst rasch seine Eigenart abstreifen und in Typen und Gewandstil den Werkstattvorstand nahahmen mußte. Wohl legte der Meister die Entwürfe vor, und es gibt unter den erhaltenen Visierungen manche, die als genaue Vorzeichung für direkte Übertragung gelten können; häufig sind es jedoch nur Skizzen, die sich damit begnügen, dem Besteller zu zeigen, wie die einzelnen von ihm gewünschten Figuren und Themen sich zu einem Ganzen vereinigen. Die Forderung aber, daß ein Altarwerk, dessen Malereien und Schnitzereien aus derselben Werkstatt stammen, in beiden Teilen übereinstimmende Typen und Gewänder zeigen müsse, scheint uns doch eher eine kunsthistorische Voraussetzung, als im Charakter jener Zeit und Kunst gelegen zu sein.

Digitized by Google

DER KARG-ALTAR IM MÜNSTER ZU ULM

Von PHILIPP MARIA HALM

Die Nachricht von einer beabsichtigten Wiederherstellung des Kargaltars im Ulmer Münster, die heftige Worte der Entrüstung und Gegnerschaft durch Konrad Lange und Gustav von Bezold[1]) heraufbeschworen hat, mag es genügend rechtfertigen, den traurigen Rest dieses ehemals figurenreichen und hochbedeutenden Bildwerks einer eingehenden Untersuchung zu unterziehen, nachdem über den ursprünglichen Bestand desselben m. E. eine irrtümliche Anschauung herrscht, die bisher unwidersprochen geblieben ist.

Die Wiederaufdeckung der Altarnische, welche bis zum Herbst 1905 innen vermauert und außen mit einer Bretterwand so verdeckt war, daß nur die Stifterlegende und die Meisterinschrift Hans Multschers sichtbar waren, ist Rudolf Pfleiderer, dem verdienstvollen Münsterpfarrer und Monographen des Ulmer Domes zu verdanken. Pfleiderer ist auch der einzige, der einer Erklärung des zerstörten Bildwerks näher getreten ist, und auf seinen Angaben fußt alles, was weiterhin darüber geschrieben wurde[2]). Was der Biograph Hans Multschers über den Karg-Altar sagt, ist belanglos. Er behandelt ihn flüchtig und ohne sich auf den jetzigen Zustand und die Frage der ursprünglichen Darstellung einzulassen[3]). Dabei ist wohl zu bedenken, daß es sich um das einzige durch die volle Meisterinschrift einwandfrei beglaubigte — manu sua propria heißt es — Skulpturenwerk Multschers handelt. In der Stunde der Gefahr erscheint aber eine derartige Untersuchung von doppeltem Interesse, um so mehr deshalb, weil das Ergebnis derselben die Haltlosigkeit und Brüchigkeit der scheinbar sicheren Voraussetzungen für eine Instandsetzung des auch als Ruine kunstgeschichtlich immer noch außerordentlich wichtigen Bildwerks darlegen wird.

Von dem Altar der Familie Karg, der sich am Ostende des südlichen Seitenschiffes des Ulmer Münsters aufbaute, hat sich nur die steinerne, fest in die Wand eingefügte Bildnische erhalten. In der Höhe mißt sie 2,75, in der Breite 2,25 m. Als oberer Abschluß dient ein kräftig profiliertes Gesims, das ein Helm bekrönt. Dem Gesims entspricht am Fuß der Nische ein Inschriftfeld mit zwei Wappen der Edlen von Karg. Das eigentliche Bildfeld der Nische wird von einem flachen Stichbogen überwölbt, so daß in den oberen Ecken zwei Zwickel abgeschnitten werden, welche die jetzt verstümmelten Brustbilder zweier Propheten einnehmen. Das Hauptfeld wird von einer tiefen Hohlkehle umrahmt, in welche sich außerordentlich anmutige, jetzt aber vielfach beschädigte Engelchen — zwölf an der Zahl — schmiegen. Im Felde selbst erblickt man links und rechts zwei fensterartige Nischen, den übrigen Raum bedeckt in großzügigen Falten ein Teppich, oben von drei fliegenden Engeln gehalten und

(1) Konrad Lange, Die Erneuerung des Karg-Altars von Hans Multscher im Ulmer Münster. Ein Beitrag zur modernen Denkmalpflege. Frankfurter Zeitung v. 4. Dez. 1909.
Gustav von Bezold, Der Karg-Altar im Münster zu Ulm, ein verlorenes Kunstwerk in „Die Denkmalpflege XI" (1909), S. 128.

(2) Rudolf Pfleiderer, Das Münster zu Ulm und seine Kunstdenkmale. Stuttgart 1905, S. 54. Rudolf Pfleiderer, Münsterbuch, Ulm 1907, S. 152 ff. Siehe ferner F. von Reber, „Hans Multscher von Ulm" i. d. Sitzungsberichten der K. B. Akademie der Wissenschaften, philosophisch-philologische Klasse 1898, Bd. II, S. 1. Maria Schütte, Der schwäbische Schnitzaltar 1907, S. 116 und Konrad Lange, „Die Werke Multschers und des Meisters von Meßkirch im Kloster Heiligkreuztal" i. d. Württembergischen Vierteljahrsheften für Landesgeschichte 1909, S. 455 ff. Vergl. die Abbildung in dem erstangeführten Werke.

(3) Franz Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt 1907, S. 30, 102 und 135.

Digitized by Google

unten von zwei stehenden Engeln zur Seite gerafft. Hier hat die Wut der Zerstörer ebenfalls übel gehaust, nur schwer lassen die Fragmente die ehemalige Haltung und Bewegung der Engel rekonstruieren. Der rechte obere Engel ist überdies dem Einbau einer Treppe gänzlich zum Opfer gefallen.

Trotz des bedauerlichen Zustandes, in den der Bildersturm unter dem Einfluß des Oecolampadius u. a. am 21. Juni 1531 das Altarwerk versetzte, erkennt man noch zur Genüge die ehemalige Schönheit und künstlerische Vollendung desselben. Man darf nur die feinbewegten Figürchen in der Hohlkehle, die relativ noch am besten erhalten sind, oder die subtil modellierten Flügel der größeren Engel oder die edle Haltung des linken Standengels betrachten, um zu erkennen, welch ein Werk hier zu Grunde gerichtet ward. Würde uns auch nicht die Meisterinschrift am Fuße des Bildfeldes belehren, wir müßten doch damit rechnen, daß einer der besten seiner Zeit hier Meißel und Hammer geschwungen.

Zunächst die Inschriften. Am Fuße lesen wir die Stiftung: Iste labor qui ad instācia' p̄fidi ac circūspecti viri conradi dicti karg cuiu' vlmes' cōfectvs e est finitvs ip̄a die s̄ti iohānis baptiste an̄o ab incarnacōe dn̄i millesīo quadrigētesīo tricesio tertio. Dann in Majuskel: PER ME IOHANNEM MVLTSCHEREN NACIONIS DE RICHENHOFEN CIVEM VLME ET MANV MEA PROPRIA CONSTRVCTVS.

Mit ungewöhnlicher Sorgfalt sind die das eigentliche Bildfeld umrahmenden Inschriften erhaben gemeißelt. Die erste beginnt in der linken untern Ecke, steigt empor bis zum Ansatz des Segmentbogens, folgt diesem und endet der linken Seite entsprechend in der rechten unteren Ecke. Sie ist in ihrem Wortlaut gedacht als eine Anrede des Stifters: Salvto te santa maria virgo domina celorvm regina ea salvtatiōe qva salvtavit te gabriel angelvs dicens ave maria gracia plena dn̄s tecvm spiritvs sanctvs svperveniat in te et virtvs altissimi et obvmbravit tibi. Die dritte Inschrift, in eleganter Majuskel beginnt links am Ansatz des Stichbogens, läuft dann unterhalb des Gesimses hin und endet am rechten Ansatz des Stichbogens. Wie die zweite Inschrift bezieht auch diese sich auf Maria; wie ein Hymnus klingt es: O PREEXCELLĒTISSĪĀ, CASTISSĪĀ, DVLCISSĪĀ, GLORIOSSĪĀ AC MISSERICORDISSIMA DEI GENETRIX SEMPER VIRGO.

Ich habe die Inschriften hier vollständig wiedergegeben, da sie für den bildlichen Inhalt der Nische zweifellos Anhaltspunkte geben, aber wie mich dünkt, bisher nicht in der richtigen Weise herangezogen worden sind.

Rudolf Pfleiderer bedient sich zur Rekonstruktion der zerstörten Hauptgruppe der hier an zweiter Stelle erwähnten Inschrift d. h. jener dem Stifter Konrad Karg in den Mund gelegten Worte: „Ich grüße Dich, wie Dich der Engel Gabriel grüßte, mit dem Ave“ und gelangt zu dem Schlusse, daß die Hauptdarstellung eine Verkündigung Mariä gebildet hätte und zwar, der Anordnung nach, in der Mitte Maria, links der Engel und rechts, da die Draperie dreiteilig ist, ohne Zweifel (knieend) der Stifter.

Diese Annahme hat viel Bestechendes, dennoch halte ich diese Lösung für unwahrscheinlich, ja unmöglich und zwar aus folgenden Gründen:

Der Raum zwischen den zwei fensterartigen Nischen ist für die Komposition einer Verkündigung der denkbar ungünstigste. Die Dreiteilung des von den Engeln gehaltenen Teppichs schließt von vornherein eine Zweifigurengruppe, an die doch zunächst bei einer Verkündigung zu denken ist, aus. Nach Pfleiderer hätte dem links seitlich angeordneten Engel rechts eine knieende Stifterfigur entsprochen. Maria, stehend, hätte also die Symmetrieachse der Komposition gebildet, der sich der Engel wohl ebenfalls in kniender oder gebeugt schreitender Stellung genaht hätte.

Dieses Arrangement widerspricht aber grundsätzlich der mittelalterlich deutschen

Digitized by Google

Weise und kirchlichen Anschauung. Das „Ecce ancilla domini" der Antwort Mariens wird stets durch Knien der Jungfrau ausgedrückt, der in mehr oder wenig aufrechter Haltung Gabriel gegenüber steht.

Der Karg-Altar hätte also gerade die Situation in das Gegenteil gekehrt. Undenkbar aber wäre es auch gewesen, dem Stifter Konrad Karg eine dem Himmelsboten ebenbürtige Stellung einzuräumen, ganz abgesehen davon, daß zur Entstehungszeit des Bildwerks lebensgroße in eine legendarische Szene einbezogene Stifterfiguren so gut wie gar nicht vorkommen. Nach alledem muß man die Darstellung der Verkündigung als vollkommen ausgeschlossen betrachten.

In den seitlichen Nischen haben wir uns wohl Büsten zu denken, am Bogen der linken liest man noch die Buchstaben: . . rad, an jenem der rechten . . . pold. Nach Pfleiderer hätten darin die Stifterheiligen, die Bischöfe Konrad von Konstanz und Diepold gestanden. Auch das will mir nicht recht wahrscheinlich erscheinen. Die Beziehungen des hl. Diepold zum Karg-Altar sind m. W. durch nichts begründet.

Statt der Stifterheiligen möchte ich annehmen, daß aus den Fenstern, die oben durch Vorhänge abgeschlossen und zugleich belebt waren, Halbfiguren der Stifter selbst, deren einen wir ja sicher mit dem Namen Konrad kennen, heraussahen. Eine Einbeziehung der Stifter in solcher Unterordnung entspricht einerseits der Entstehungszeit des Altars viel mehr als die aufdringliche Assistenz eines Stifters bei der Hauptdarstellung, andererseits widerspricht aber eine derartig genrehafte Auffassung bzw. Einordnung von Heiligen der mittelalterlichen Anschauung von Würde und Verehrung.

Was aber stellte, nachdem wir die Verkündigsszene auszuschalten uns gezwungen sahen, das verschwundene Bildwerk dar? Nach den beiden umrahmenden Inschriften kann es sich nur um eine Mariendarstellung handeln und nach der Dreiteilung des Teppichs möchte man zunächst auch an eine Dreifigurengruppe denken. Als solche könnte nur die Krönung Mariä in Frage kommen in der üblichen Komposition von drei Sitzfiguren und der darüber schwebenden Taube des hl. Geistes, doch will mir auch diese Lösung aus räumlichen Gründen wenig wahrscheinlich dünken. Die Gruppe würde in der Hauptmasse zwischen die beiden Fensternischen zu stehen und dadurch stark ins Gedränge kommen.

Gegen diese Lösung spricht vor allen Dingen aber auch noch der Umstand, daß unter der Fülle der Gewänder der reiche, sorgfältig gearbeitete Saum der Draperie ebenso vollständig verdeckt würde wie durch eine Verkündigungsszene. Daß außerdem jedwedes Merkmal einer Befestigung der doch als freischwebend zu denkenden Gruppe fehlt, spricht ebenfalls gegen eine Krönungs- oder Himmelfahrtsdarstellung. Aus all diesen Erwägungen restiert als einzige Möglichkeit, der Dreiteilung der Draperie entsprechend, die Annahme eines oder dreier rein repräsentativ aufgefaßter Heiligen-Standbilder, als deren mittleres die Titelheilige des Altars Maria zu betrachten ist. Sie war entweder dargestellt als die jungfräuliche Gottesmutter (dei genetrix semper virgo) oder als Himmelskönigin (celorum regina), wie die beiden Inschriften nahelegen. Das letztere hätte neben Krone und Szepter noch besonders der Teppich betont, den hinter ihr die Engel ausbreiteten und der Engelchor in der Hohlkehle. Es galt einer Glorifikation der Madonna, wie sie sich in der das Ganze bekrönenden Inschrift ausspricht: O praeexcellentissima usw. (s. S. 98). Dieser Hymnus, der dem höchsten marianischen Lobgesang des Mittelalters, der lauretanischen Litanei, nachgebildet ist, überragt in seiner Bedeutung und seinem Inhalt entschieden den englischen Gruß und räumt auch in dieser Hinsicht einer ruhig statuarischen Repräsentation der verherrlichten Gottesmutter den Vorrang vor dem legendarischen Stoff der Verkündigung ein.

Daß zu Seiten Mariens aber noch zwei Heiligenfiguren standen, möchte ich nicht

Digitized by Google

annehmen. Einmal spricht dagegen das rein Äußerliche des zu engen Raumes, dann aber kennt m. W. das Mittelalter nicht ein einziges Beispiel, daß Maria die Auszeichnung des feierlich von Engeln ausgebreiteten Teppichs mit anderen Heiligen geteilt hätte. Gerade an den Resten des Sterzinger Altar haben wir Gelegenheit zu betrachten, daß auch dort nur der Madonna der Prunk einer Draperie zugedacht war. Die Füllung der beiden äußeren Felder des Teppichs erachte ich keinesfalls für räumlich und kompositionell notwendig. Wenn aber wirklich noch zwei Figuren der Heiligen assistierten, so können es aus inneren Gründen nur Engel gewesen sein. Weiter sich die ehemalige Gestalt des Bildwerks auszudenken fehlen alle Anhaltspunkte. Höchstens könnte man noch die Vermutung aussprechen, daß, wie vielfach bei Marienaltären, das leider verschwundene Flügelpaar in geschlossenem Zustande die Verkündigung darstellte.

Wenngleich unsere Untersuchung kein absolut sicheres Resultat hinsichtlich der ursprünglichen Darstellung des Multscherschen Frühwerks zutage gefördert hat, so will mir doch der Nachweis, daß es nicht der englische Gruß gewesen sein kann, in Anbetracht des Attentates, das von bestimmter Seite auf dieses historisch und auch immer noch künstlerisch höchst wertvolle Denkmal geplant ist, als ein Gewinn erscheinen. Hiemit komme ich zum eigentlichen Beweggrund und Ausgangspunkte dieser Untersuchung, zur Frage der Wiederherstellung des Altars.

Bekanntlich hat ein reicher Ulmer Fabrikant eine hohe Summe — sagen wir ganz allgemein — „für den Altar" zur Verfügung gestellt. Angesichts der stetig fortschreitenden Restauration des Münsters mag ihm der jetzige Zustand des Bildwerks zum Anstoß geworden und der Wunsch erwacht sein, Abhilfe zu schaffen. In dem Kirchengemeinderat, der in erster Linie sich mit der Sache zu befassen hatte, tauchten der Reihe nach folgende Ideen auf. Zuerst wollte man ohne wesentliche Berührung des Bestehenden eine durchaus moderne plastische Gruppe der Verkündigung in die Nische setzen. Aus mir unbekannten Gründen verließ man diesen Vorschlag und gedachte alte Ulmer Figuren, die man gelegentlich durch einen glücklichen Ankauf zu erwerben hoffte, zu diesem Zwecke zu verwenden. Da man sich aber bald darüber klar wurde, daß der günstige Zufall, geeignete Skulpturen zu erwerben, doch in allzuweite Fernen gerückt werden könnte, wenn nicht ganz ausgeschlossen sei, beschloß man die drei Hauptfiguren des Sterzinger Hochaltars, Maria mit zwei weiblichen Heiligen, kopieren zu lassen und sie der Nische einzufügen. Wie mir von bestinformierter Seite versichert wurde, hat dieser Beschluß noch bindende Kraft. Der künstlerische und kunsthistorische Berater und Sachwalter des Kirchengemeinderates, in dessen Hände die Ausführung des Beschlusses gelegt wurde, erklärte jedoch, daß es zur Hebung dieser drei Figuren unerläßlich sei, den ganzen Hintergrund in stand zu setzen d. h. zu ergänzen bzw. teilweise zu erneuern. Dieser Gedanke fand aber von kunstverständiger Seite in dem Gemeinderat den entschiedensten Widerspruch. Trotzdem hält dieser Berater an seiner unheilvollen Idee nach wie vor fest, ja man darf seiner vorbereitenden Arbeiten halber den wohlberechtigten Verdacht hegen, daß alles versucht werden wird, die Restauration auf das ganze Bildwerk auszudehnen d. h. unter Zuhilfenahme aller möglichen mit dem Namen „Multscher" in Beziehung stehenden oder in Zusammenhang gebrachten Schnitz- und Malwerke die abgeschlagenen Teile zu ergänzen und die gänzlich verschwundenen Skulpturen durch neue im Stile des Meisters zu ersetzen.

Angesichts dieser schon im Gedanken Schauder und Schrecken erregenden Gefahr kann man die Entrüstung und den Zorn Konrad Langes und Gustav von Bezolds wohl verstehen, und niemand, dem deutsche Kunst und mittelalterliche Quellenforschung

Digitized by Google

zur Kunstgeschichte am Herzen liegt, wird ihnen die Gefolgschaft versagen. Lange hat eingehend die Möglichkeiten erwogen, die zur Beseitigung des angeblich „trübseligen Anblicks des zerstörten Werkes" in Betracht kommen können und dabei wertvolle Fingerzeige gegeben. Das durchaus Verwerfliche jeder Ergänzung des Bestehenden und jeden Ersatzes des Fehlenden im Sinne des „Beraters" des Kirchengemeinderates hätte er aber noch schärfer zeichnen dürfen. M. E. wäre es das Beste gewesen, um die völlige Haltlosigkeit dieses Restaurationsproblems darzutun und allen derartigen frevelhaften Gelüsten den Garaus zu machen, wenn er auf den Restaurationsgedanken so viel als möglich eingegangen wäre.

Stellen wir zunächst einmal zusammen, welche Werke als Vorbilder für das zerstörte Bildwerk in Betracht kommen können, d. h. bei denen die Autorschaft Multschers als sicher oder doch als wahrscheinlich gelten kann. Dem plastischen Werk des Karg-Altars von 1433 folgt, als inschriftlich beglaubigtes Malwerk, der Berliner Altar von 1437 und dann der Sterzinger Altar, der rund fünfundzwanzig Jahre nach diesem entstanden ist. Nun bedenke man, daß an plastischem Vorbildermaterial also einzig die Statuen des Sterzinger Hochaltars herangezogen werden könnten. Wer aber möchte bezweifeln, daß ein Meister, der ein so reifes Werk wie die Sterzinger Madonna schuf, eine reiche Entwicklung durchlaufen haben muß, bis ihm ein derartig abgeklärtes Bild geriet? Wie aber wollte, wie könnte man von der ausgereiften Frucht Rückschlüsse auf die Formen der Frühzeit ziehen, von denen nur die kümmerlichen Reste der Gewandfigürchen am Karg-Altar Zeuge sind?! Ist uns ja nicht einmal ein einziger Engelskopf dort erhalten geblieben. Welch eine Lüge, welch eine Fälschung müßte sich aus solchen Gegensätzen und Unterschieden von fünfundzwanzig Jahren ergeben. Aber nicht genug damit! Man erkannte, daß die Schnitzwerke des Sterzinger Altars doch wohl nicht allein für die Restauration genügen könnten, und um die Lücken auszufüllen namentlich für kompositionelle Fragen, wollte man die Malwerke Multschers, den Berliner Altar von 1437 und die Sterzinger Flügel zu Rate ziehen. Wer jemals aber sich mit der zwiefältigen Beschäftigung eines und desselben Künstlers als Maler und Bildhauer befaßt und hierüber stilvergleichende Untersuchungen angestellt hat, weiß, welchen Schwankungen die beiden Ausdrucksweisen und -möglichkeiten eines Maler-Bildhauers unterworfen waren. Ich erinnere nur an die noch immer flüssige Stoß- und Wohlgemutfrage und weise mit allem Nachdruck auf den heutigen Stand der Multscherforschung selbst hin. Die archivalischen Nachrichten über den Sterzinger Hochaltar sind bekanntlich keineswegs von so wünschenswerter Klarheit über die Arbeitsteilung an diesem mit dem Namen Multscher verknüpftem Hauptwerk, und das Werk selbst bleibt noch mancher Frage die Antwort schuldig. Es lassen sich weder die Flügelgemälde mit den Skulpturen ganz in Einklang bringen, so daß man mit absoluter Sicherheit von ein und derselben ausführenden Hand reden dürfte, noch vertreten die Schnitzereien einen so einheitlichen Stil, daß die Mitwirkung verschiedener Hände ausgeschlossen wäre. Wer aber könnte nach der momentanen Sachlage so ohne weiteres behaupten, daß gerade diese oder nur diese Hand — hier also jene des Bildhauers — just Multscher eignete? Gerade die neueste Untersuchung über Multscher von Konrad Lange hat durch die Heranziehung der Heiligkreuztaler Kreuztragung neue Möglichkeiten zur Entscheidung der schwebenden Frage angebahnt [1]). Das letzte entscheidende Wort ist, das weiß Lange selbst sehr wohl, noch keineswegs gesprochen. Wie aber dürfte man es wagen auf Grund solch unsicherer Faktoren, wie sie die zeitlichen und stilistischen Unterschiede des Karg-

(1) Württemberger Vierteljahrshefte für Landesgeschichte 11. F XVIII (1909), S. 456.

Digitized by Google

Altars und des Sterzinger Altars einerseits und die Divergenzen der Malereien und Skulpturen überhaupt darstellen, Hand anzulegen an das Ulmer Altarwerk?! Wäre es schon an und für sich ein durch keinen Vorwand zu billigender Eingriff in den Bestand eines vielleicht gerade wegen seines ruinösen Charakters außerordentlich wichtigen historischen Dokumentes, wenn zeitlich und stilistisch einwandfreie Vorbilder von der Hand desselben Meisters zufällig vorlägen, so wäre jedweder Versuch einer Ergänzung oder Restauration in Anbetracht des Mangels jeder zuverlässigen Voraussetzung, ein Beginnen, das sich um keines Haaresbreite von dem der Bilderstürmer des Jahres 1531 unterscheiden würde. Die Absicht des Stifters des Restaurationsfonds, „einen großen Künstler zu verherrlichen", müßte gerade in das Gegenteil umschlagen.

Der Vorsitzende des Kirchengemeinderats äußerte sich nun aber[1]): „Hat die Mehrzahl der Mitglieder unseres Kollegiums anfangs auch die Restauration des Engelkranzes in der Hohlkehle für zulässig gehalten, so sind wir jetzt mit dem Stifter übereingekommen, diesen Teil des Kunstwerks wenigstens einmal „vorläufig" unberührt zu lassen, weil er verhältnismäßig am besten erhalten ist; den Hintergrund der Nische können wir nicht so lassen, wie er ist. Seit dem Ausbau des südlichen Chorturms ragen Stufen einer Treppe in die Nische herein, die eine der Seitennischen und der Draperie teilweise zerstört haben. Die Treppenstufen müssen entfernt, die Seitennische wieder hergestellt, das Loch im Vorhang geschlossen werden. Im einzelnen steht die Behandlung des Hintergrundes noch nicht fest." Meines Erachtens kann es sich nur darum handeln, die störend einschneidenden Stufen wegzuspitzen und, ohne jeden Versuch einer künstlerischen Ergänzung, das Loch zu vermörteln und zum Tone des Hintergrundes abzustimmen. Hierdurch würde der Eindruck des Ruinösen schon ganz erheblich gemildert werden. Jede weitere Instandsetzung, jede Ausstattung der Nische mit Figuren erscheint vollkommen überflüssig. Dank den Lichtverhältnissen und dem grauen Gesamtton des Bildwerks wirkt es weit mehr flächig und teppichartig denn als Relief, mehr malerisch-bescheiden als plastisch-aufdringlich. Es ist eine Wirkung, wie wir sie in hundert und aber hundert Kirchen durch spärliche Reste alter Wandmalereien hervorgerufen sehen, eine Wirkung, die oft neurestaurierten Baudenkmalen die Kälte und Stimmungslosigkeit benimmt und gegenüber dem Neuen auch noch das Alte, das Anheimelnde und Ehrwürdige zum Wort kommen läßt. Kein Mensch, der ein warmes Herz, ein offenes Auge für die Werke der Vergangenheit hat, wird sich am Anblick eines solchen Fragments stoßen. Bildet man sich aber ein, sich stützend auf die in solchen Fällen übliche ultima ratio „Eine Kirche ist kein Museum", daß der Zustand der Nische nicht zur Würde eines Gotteshauses passe, dann möchte ich Konrad Langes Vorschlag das Wort reden, sie mit hölzernen Flügeln zu versehen, wie solche wahrscheinlich schon ursprünglich angebracht waren. Von allen Korrekturen wäre dies unzweifelhaft die „einfachste und gewissermaßen selbstverständliche". Was man auf die Flügel malen würde, ob etwas durchaus Neues oder etwa eine Kopie der Sterzinger Verkündigung — selbstredend als solche deutlich gekennzeichnet — wäre völlig belanglos. So würde den Ulmer Ästheten und der deutschen Kunstwissenschaft in gleich befriedigender Weise genüge getan.

Und in diesem Sinne vollkommener Unantastbarkeit einer künstlerischen und kunstgeschichtlichen Urkunde setzen wir unsere Hoffnung auf die wahrhaft kunstverständigen Mitglieder im Ulmer Kirchengemeinderat und auf das Württembergische Landeskonservatorium.

(1) Ulmer Tagblatt 1909, Nr. 301.

Digitized by Google

B. R. BOURDETS ENTWÜRFE FÜR BERLIN

Mit fünf Abbildungen auf einer Tafel

Von A. E. BRINCKMANN

In den für die Berliner Baugeschichte grundlegenden „Bau- und Kunstdenkmälern von Berlin" erwähnt Richard Borrmann das Projekt eines gewissen Bourdet, das dieser „vermutlich im Auftrage des Königs zur Verschönerung des Gendarmenmarktes ausarbeitete und das wohl eine Veröffentlichung verdiente." Dieses Projekt ruht in den Mappen des Geheimen Staatsarchivs unter B 55 und B 56. Es sind zwei in der feinen Manier des XVIII. Jahrhunderts lavierte Federzeichnungen auf einer Blattgröße von 127 × 40 und 235,5 × 39, beide mit der Signatur „Bourdet inv. 1774". Wir reproduzieren von beiden Blättern Teilabschnitte als Abbildung 1—3.

Wer war Bourdet?

Derjenige, der einmal archivalische Studien zur Berliner Baugeschichte gemacht hat, weiß wie schwierig es ist, nur dem Material nachzugehen. Die Akten sind verstreut im Staatsarchiv, bei der Ministerial-, Militär- und Baukommission, beim Polizeipräsidium und im Kgl. Hausarchiv, manches findet sich im Rathaus, sehr viel ist vernichtet. Über Bourdet wurde an genannten Orten vergeblich nachgeforscht, dagegen gibt der Berlin-Potsdamer Adreßkalender von 1788 unter Potsdam einen kurzen Vermerk, und 1789 heißt es dann etwas ausführlicher: „Hr Bourdet, Ingenieur-Capitain in der Civil und Wasserbaukunst bei der Ingenieur Akademie in Potsdam an der Ecke des Neuen Markts". 1798 wird B. zum letzten Mal genannt.

Diese Angabe ließ im Archiv des Kriegsministeriums wie in der Geh. Kriegskanzlei nachforschen und hier konnten die folgenden Angaben zusammengestellt werden. Aus der Nomenklatur: „Bourdet Barthol. Robert 1788 Juli Cap. u. Lehrer b. d. Ing. Acad. trägt Uniform d. Corps du Génie. 1799 April 24 gest.", und im Auszug der Rangliste Juli 1788 findet sich der Zusatz: „hat aber kein Patent". Im Januar seines Todesjahrs war er mit 1200 Thl. pensioniert worden (Repert. d. Ingen. Registr. des Oberkriegs-Kollegiums). Das ist alles. Entschieden zum Glück für eine minutiöse Kunstgeschichte besaß B. nach den Angaben der Archive einen Sohn Carl Heinrich, der 1751 in Paris geboren war, 1774 sein Leutnantspatent als Offizier des Preuß. Ingenieurkorps erhielt, an der Seite eines v. Kleist es bis zum Vizekommandanten von Brieg brachte, um 1809 als Staatsgefangener in Glatz sein Leben zu beschließen. Diese Notizen geben über Herstammen und Bildung des alten Bourdet genügenden Aufschluß. Ein französischer Emigrant, der eine artige Begabung für Baukunst in der preußischen Residenz verwertete und seinen Sohn ins preußische Heer steckte. Auf diese Personalnotizen hin stellt sich unser Capitain auch als Verfasser eines Werkchens vor: „Traité des Digues le long des Fleuves et Rivières par Mr. Bourdet, Élève de l'Academie Royale d'Architecture de Paris & Inspecteur général des hydrauliques de S. M. le Roi de Prusse. A Berlin 1771". Die Identifizierung dieses Bourdet mit dem Verfertiger des Projekts dürfte damit erwiesen sein. Das Büchlein, das er bedachtsam dem États-Minister Grafen von Podewils widmete, handelt die Materie im Gegensatz zu einem schwergelehrten Werk wie etwa „Bossut & Viallet, Recherches sur la construction la plus avantageuse des digues" auf 164 Seiten gemeinverständlich ab, wobei vieles nach Art jener Zeit ohne großes Bedenken anderen Verfassern entnommen war. Bedachtsam war die Widmung, denn gleich darauf wird im Namen Seiner Majestät das Oberbaudepartement beauftragt, das Buch auf seinen Wert zu examinieren, um vielleicht eine Übersetzung anfertigen zu lassen. Dieses Gutachten (Geh. Staatsarchiv

Digitized by Google

Rep. 96, 412 C 1) war von kollegialischer Liebenswürdigkeit gegen den gewandten Fremden: „Wir können nicht in Abrede stellen, daß in diesem Traité nicht verschiedenes gutes und brauchbares vorkomme, wenn es auch nur das wäre, was der Verfasser von Seite 78 bis 128 von Wort zu Wort aus dem Bélidor [1]) abgeschrieben und damit sein Werkchen um die Hälfte größer gemacht hat, als es vielleicht sonst würde geworden sein." Das Buch enthielte nichts, was nicht schon in Brams, Hunrichs, Silberschlags Schriften (letztes Werk war in Paris als Übersetzung erschienen) richtiger, vollständiger und deutlicher gelehrt worden sei.

Dieser Mißerfolg ermunterte den in der Pariser Hofluft aufgewachsenen Franzosen, sicher unaufgefordert und über die geheimrätlichen Puderköpfe hinweg geradenwegs dem König Ideenskizzen vorzulegen, als für die fast ausgebaute Friedrichsstadt — ihre schnell hochgebrachten Häuser fielen bereits wieder ein — eine wichtige Baufrage zu beantworten war: nach der repräsentativen Ausgestaltung des Gendarmenmarktes. Nicht so sehr die Darstellung seiner Idee wie ihre Konzeption läßt B. hervortreten und dürfte die Ausführlichkeit dieses Aufsatzes rechtfertigen. Grade in der Geschichte der Architektur sind oft die Entwürfe für Wollen und Zutrauen einer Zeit bezeichnender, als die Ausführungen.

Wie sah der einstige Linden- oder Friedrichstädtsche Markt aus? Auf dem Terrain zwischen Markgrafen- und Charlottenstraße, Mohren- und Französischer Straße war nördlich 1701—05 nach dem Vorbild des Salomon de Brosse'schen Temple zu Charenton (1623 erb., 1686 abgebrochen) von Cayart die französische Kirche, südlich von Grünberg-Simonetti 1701—08 als Fünfeck, wie Nicolai angibt, die deutsche Kirche erbaut, die also den zentralartigen Anlagen der Dreifaltigkeits- und Böhmischen Kirche um drei Jahrzehnte vorangeht. Friedrich Wilhelm I. umzog die entsprechenden Bauplatzrechtecke mit Wachgebäuden und Ställen, so daß Beckmann in seiner handschriftlichen Chronik Berlins (Berliner Rathausbibliothek) diese Kirche scherzhaft eine „wohlbestallte" nannte. Der Markt schrumpfte also auf ein Dritteil zusammen. Den Zustand zeigt die zweite berichtigte Ausgabe des Schmettauschen Plans von Berlin 1764. Die Kirchen scheinen, wenn man Nicolai vertraut, inzwischen erweitert worden zu sein.

Friedrich der Große begann 1773 mit dem Abbruch der Ställe. Anfang des nächsten Jahres protestiert B. mit einem großartig gedachten Entwurf gegen die Erhaltung der Kirchen an ihrer alten Stelle und gegen die Idee, zwischen beiden ein französisches Kommödienhaus zu erbauen. Sein Vorschlag blieb ohne Folgen. Noch im gleichen Jahr begann J. Boumann (R. Borrmann nennt Unger —?) mit dem Kommödienhaus, in den folgenden Jahren wird der Platz mit besseren Einzelhäusern umbaut, 1777—85 allein 13 von Unger, 7 nach Gontard, deren Beteiligung an der künstlerischen Entwicklung des Berliner Privatbaus noch nicht bestimmt ist [2]). 1780—85 erhielten die alten Kirchen die Turmanbauten.

Es handelt sich nicht darum, dem Detail des B.schen Entwurfs nachzugehen, für das verschiedene Anlehnungen ohne Schwierigkeit erkennbar sind, hier kommt es darauf an, die Erscheinung des Ganzen zu fassen. Die Gesamtsituation stellt sich dar als ein von Straßen herausgeschnittenes Platzrechteck von ca. 155 × 315 m, dessen Längsseiten von den zu den Schmalseiten parallelen Jäger- und Taubenstraßen in drei gleiche Teile zerschnitten werden. B. faßt auch diese zu Einheiten zusammen, indem er die teilenden Straßen durch Torbauten abschließt, die im Attikageschoß

(1) La science des Ingénieurs. Paris 1729.

(2) Demnächst werde ich in der Deutschen Bauzeitung Entwürfe zu Immediatbauten, unter diesen solche von Unger und Becherer, publizieren können.

Digitized by Google

einen großen Saal enthalten. Zwischen diese Tore aber schiebt er im Gegensatz zu den Flügelbauten von 21 Achsen Frontlänge, die denen der Schmalseiten gleichen, ein sie überragendes monumentales Gebäude von 11 Achsen Frontlänge ein, Architrav und Simse der Torbauten durchziehend. Der Flächen-Kontrast zwischen Mittel- und Flügelbauten ist ein guter. In ihrer Fassade anklingend an die Tore werden in die Mitte der Schmalseiten die beiden Kirchen eingebaut. Zu Seiten dieser Kirchen Bauten von je 11 Achsen, den Flügelbauten der Längsseiten gleichend. Solches Komponieren bringt für alle vier Platzwände eine gegen ihre Mitte steigende, kräftig geschnittene Silhouette heraus, die dem Platz den bedeutendsten und durchaus einzigen Charakter gegeben hätte. Höchst bemerkenswert und für das architektonische Massenempfinden des Architekten bezeichnend ist, wie die Schmalseiten die energischer hochsteigende Silhouette zeichnen, die Breitseiten im Largotempo sich hochstufen. Das Gleichgewicht aller Seiten ist da, harmonische Ruhe der Renaissance durch bedachte Lenkung barocker Bewegung herausgebracht. Monumentalplätze ähnlichen Charakters sind die Sehnsucht der französischen Architekten dieser Zeit. Verwiesen mag vor allem werden auf die Resultate einer in Paris 1748 ausgeschriebenen Konkurrenz, die von Patte publiziert sind als: „Choix des principaux projets qui ont été proposés pour placer la Statue du Roi dans les différens quartiers de Paris. Paris 1765." Weitere Entwürfe finden sich in französischen Sammlungen verstreut. Die Ausführungen in Frankreich dürften auch dem bekannt sein, der sich nur flüchtig mit der Architektur des XVII. Jahrhunderts beschäftigt hat. Die Idee in der B.schen Fassung weist sich im Vergleich mit diesen als eine durchaus originale aus.

Noch ein andrer Platz harrte in der Friedrichstadt seiner Vollendung, der Opernplatz. Fertiggestellt waren: Opernhaus (1741—43), Hedwigskirche (1747—73), Palais des Prinzen Heinrich (1748—66). Das von Knobelsdorff projektierte Fridericianische Forum, das sich so glücklich in die erweiterte Flucht der Linden einschob und der Stadtbaukunst ein Motiv schenkte, das dann unsere Zeit der Denkmalspflege zu Tode pflegte[1]), dieses Forum war also noch auf der Süd- und Westseite auszubauen. Der Bau der Bibliothek begann 1775, die Südseite schloß die Neuzeit nichtssagend ab.

Ein weiteres Projekt B.s ohne Jahreszahl mit der Bezeichnung: „Fassade de Bâtiment apliqué à une Apoticairerie Roiale au rez-de-chaussez / une Bibliotheque Roiale & publique au premier étage pris dans le grand ordre corinthien / & une galerie d'histoire naturele & d'antiques, observée dans l'Etage en attique" (Geh. Staatsarchiv B 29; drei Blätter 77×41, 76×39,5 und 98×34) scheint, da es den Papiermaßen und der Anlage des vorigen gleicht zur selben Zeit, also 1774, mit eingereicht worden zu sein. Da es mit dem Opernhaus nicht nur in den Maßen fast übereinstimmt, sondern vor allem in der Masse des Baukörpers, es ferner als Bibliothek bezeichnet wird, kann man überzeugt sein, daß es von B. für die westliche Seite des Opernplatzes gedacht war. Wo hätte übrigens sonst ein solcher Bau stehen sollen? Abbildung 4 gibt eine Hälfte des Gebäudes einschließlich des Mittelrisalits.

Im Gegensatz zu den Gendarmenmarktfassaden, deren Mitten stark plastisch gedacht sind, ist hier über die rhythmischen Traveen ein Reichtum zierlichen Details ausgebreitet, wie er weder in Frankreich noch Deutschland an einem ausgeführten Bau erscheint, nur für innere Dekoration zur Anwendung kam (Palmenbaummotiv!). Die geringere Blickdistanz gesteht der Freude am Dekorieren einige Berechtigung zu, zumal die Fläche sich sicher gliedert. Auch kann man daran erinnern, daß das Berliner Bürgerhaus um die Mitte des Jahrhunderts solchen Aufputz in einem sicheren

(1) Vergl. Neudeutsche Bauzeitung, V. Jahrg., Heft 45.

Digitized by Google

Rahmenwerk liebte. Um diese Zeit allerdings ging die Gesinnung der führenden Architekten bereits auf schlichte Klarheit und reinliche Fügung.

Nur wahrscheinlich ist die Annahme, daß in die gleiche Zeit ein Vorschlag B.s für ein Denkmal Friedrichs d. G., einen Arc de Triomphe à la glorieuse Memoire de Frédéric II (Geh. Staatsarchiv B 92; drei Blätter 59×46, 54,5×44 und 46×32. Abb. 5), fällt. Dessen Form spricht dafür, ebenso daß er mit anderen Blättern ins Staatsarchiv kam, das Wort „mémoire" könnte bedenklich machen. Jedenfalls wird der Entwurf in einer Zusammenstellung von Entwürfen für ein Denkmal Friedrichs II. seit 1786 in der „Zeitschrift für bildende Kunst (Jahrgang 1909)" von Hermann Schmitz nicht genannt. Er stellt einen zentralen Kuppelraum mit kreuzförmiger Durchbrechung dar, bei dem die seitlichen Zugänge zu Flügeln ausgezogen sind und in seitliche Durchgänge münden. Die Skulpturen zeigen B. nicht grade als Meister des Freihandzeichnens, wie auch seine Orthographie auf dem vorigen Blatt ihn wenig gebildet erscheinen läßt.

Ist die angenommene zeitliche Fixierung gültig, so hätte man hier eine Anregung eines in der Hauptstadt der denkmalsstolzen französischen Könige erzogenen Architekten zu der köstlichen Kette von Entwürfen und Vorschlägen, die erst mit dem Rauchschen Denkmal Friedrichs des Großen nach siebentehalb Jahrzehnt ihren Abschluß erhielt.

Digitized by Google

KOPIEN NACH MANTEGNAS CHRISTOPHORUSBILDERN

Von WALTER GRÄFF

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

In dem Werke Mantegnas nehmen die Fresken in der Jakobuskapelle der Eremitanikirche zu Padua eine besondere Stellung ein, da sie — über einen Zeitraum von 5—6 Jahren sich hinziehend — uns einen tiefen Einblick in das Streben und Werden des Künstlers geben. Zuerst entstanden die Darstellungen aus der Jakobuslegende, den Beschluß bilden die beiden Christophorusdarstellungen, das Martyrium und die Wegschleppung des Leichnams, Bilder, die an lebendiger Derstellung des Geschehens und an einheitlicher Raumgestaltung weit über den früheren Fresken stehen, bei denen diese Elemente ebenfalls vorhanden, aber mit einer Absichtlichkeit vorgetragen waren, die ein allzu starkes Vordrängen des rein Formalen zur Folge hatte. Die Bedeutung der Christophorusfresken liegt vor allem in der restlosen Verarbeitung aller der in den früheren Bildern verfolgten Kompositions-, Raum- und Perspektivprobleme, zu denen sich — vielleicht von Jacopo Bellini beeinflußt — hier noch Aufgaben mehr malerischer Natur gesellten. Mit dem großen Altar von San Zeno zusammen bedeuten sie die höchsten Leistungen der Frühzeit des Meisters.

Leider ist ein Teil gerade dieser beiden Fresken im Laufe der Jahrhunderte durch von außen eindringende Feuchtigkeit vernichtet worden. Auf dem Bilde des Martyriums ist das untere Viertel und an der linken Seite die ganze Gestalt des gefesselten Märtyrers verschwunden, während bei dem Bilde rechts, der Wegschleppung der Leiche des toten Riesen, das untere Viertel mit dem Christoph, die Gruppe links und der Knabe rechts völlig verdorben sind. Zwar kann das „liebevoll suchende Auge" an manchen Stellen noch Umrisse von Gestalten im Bewurf erkennen, aber zu einem Wiederaufbau des Ganzen in unserm Geiste genügen diese Spuren nicht immer. Glücklicherweise kommen da unserer Phantasie zwei alte Kopien zu Hülfe, die beide nicht lange nach dem Original entstanden sind, und uns Aufschluß über das Verlorene in den Kompositionen geben können. Die eine befindet sich in der K. Pinakothek zu Parma (Nr. 437), die andere ist im Besitze von Madame Edouard André-Jacquemart in Paris. Von der letzteren ist mir nur die Reproduktion in der Gazette des Beaux-Arts bekannt, die wohl auch der Abbildung in Yriates Mantegnabuch zugrunde liegt. Die Kopie der Galerie zu Parma, von der ich hier Abbildungen beigebe, ist bisher noch nirgends reproduziert und auch noch von keinem Fachphotographen aufgenommen worden. Es ist dies im Interesse der Mantegnaforschung zu beklagen, denn zur Ergänzung der verdorbenen Werke und zur Beurteilung ihres Wertes sind die Kopien nicht zu umgehen.

Es handelt sich in beiden Fällen nicht etwa um genaue, verkleinerte Kopien nach den Originalen, und ebensowenig lassen sie sich auf Mantegna selbst zurückführen, schon nicht wegen der grob vernachlässigten Perspektive. Der gemeinsame Augenpunkt beider Bilder liegt auf der Säule in der Mitte der Darstellungen, etwa in Brusthöhe der Figuren, und während die Konstruktionslinien beim Fresko dort alle zusammenlaufen, ist diese Regel bei keiner der Kopien beachtet. Die parmenser Wiederholung ist für ein Werk des Mantegna zu verblasen; es fehlt ihr vor allem die Bestimmtheit der Form und die scharfe Charakterisierung der Köpfe, wie sie gerade ihn auszeichnet. Kristeller ist geneigt, sie dem Benaglio zu geben, ich glaube eher in diesen etwas falsch in den Verhältnissen geratenen Menschen mit den flachen Dickschädeln einen Ferraresen aus der Nähe Turas zu erkennen. Jedenfalls ist die Kopie

Digitized by Google

etwas später, gegen die Wende des Jahrhunderts entstanden, worauf auch die Maltechnik — Ölmalerei auf Papier — hinweist.

Auch die Pariser Wiederholung hat in den Typen etwas Fremdes und ist in vielen unverstandenen Einzelheiten für Mantegna zu schwach. Sie macht, soweit die kleine Reproduktion ein Urteil gestattet, in ihrer metallisch harten Ausführung den Eindruck einer Arbeit aus dem letzten Viertel des Quattrocento.

Das wichtigste Resultat, das sich aus dem Studium dieser Kopien ergibt, ist ohne Frage die Kenntnis der ganzen Darstellungen. Wir erhalten einen Begriff von den Kompositionen, die ergänzt bedeutend geschlossener und viel feiner abgewogen erscheinen, als das zerstörte Fresko es ahnen läßt. Besonderes Interesse beansprucht im parmenser Exemplar die Gestalt des gefesselten Märtyrers, da sie stilistisch gut wiedergegeben ist, wenn auch die Formen etwas zu weichlich und flau erscheinen. Gut erkennbar ist auch der Leib des fortgeschleiften Riesen, der, in der Verkürzung gesehen, uns zeigt, wie Mantegna dieses Problem, das ihn ja sein ganzes Leben hindurch beschäftigt hat, — ich erinnere nur an den toten Christus der Brera und die Handzeichnung mit dem sterbenden Manne — in der Frühzeit behandelte. Eigentümlich, und im Fresko kaum noch zu ahnen, ist auch der vorn am Bildrand liegende Kopf des Märtyrers, der wie auf einer goldenen Platte auf seinem Heiligenschein ruht; es erinnert diese körperliche Darstellung des Heiligenscheines an die Auffassung Pieros della Francesca, der ihn manchmal als goldene Scheibe bildet, in der sich die Oberfläche des Schädels spiegelt (vgl. das Altarwerk des Meisters in der Pinakothek zu Perugia.)

Zum Studium der einzelnen Köpfe der Zuschauer und Teilnehmer bei dem Drama dürfen wir uns aber nur an das Original halten, das ja trotz seiner Zerstörung eine Menge köstlicher Einzelheiten enthält, von denen keine Kopie einen Begriff geben kann.

Die beiden Kopien sind schon dem Anonymus des Morelli bekannt gewesen. Der Verfasser der Notizia d'opere del disegno berichtet im Jahre 1543 (Ausgabe von Frimmel S. 112): Im Hause des Michiel Contarini in Venedig befinde sich „un ritratto colorito picolo della historia de San Christophoro che fece il Mantegna a Padoa in li Eremitani, de man del detto Mantegna, molto bella operetta." In der Literatur wird diese Stelle des Anonymus für beide Wiederholungen herangezogen. Das Pariser Exemplar wurde zuerst von Paul Mantz in der Gazette des Beaux-Arts (1886, I, S. 183) besprochen und abgebildet; er wollte nicht ausschließen, daß das Werk unter Umständen doch eigenhändig wäre. Yriate und Maud Cruttwell weisen in ihren Büchern über den Künstler (S. 19 bzw. 53) auf die zitierte Stelle der Notizia hin und nehmen das Bild dafür in Anspruch. Crowe und Cavalcaselle (deutsch, V, S. 389, Anm. 29) und Corrado Ricci im Katalog der Galerie von Parma kennen nur die Replik in Parma und halten diese für das vom Anonymus erwähnte Bildchen. Und mit Recht, denn die Beschreibung Michiels paßt nur auf die Kopie in Parma, da sie lediglich Christophorusbilder erwähnt, während die Pariser Wiederholung ein Triptychon ist (wohl in moderner Fassung), bestehend aus den beiden Christophorusszenen und dem Gang des Jakobus zum Richtplatz, also einem Bilde aus der Jakobuslegende. Dieses dritte Stück ist von derselben Größe, von der gleichen Hand und zur selben Zeit wie die beiden anderen ausgeführt, also zu ihnen gehörig. Nun war nach der Notizia Michiels einst außer der Wiederholung der Christophorusbilder noch eine vollständige Kopienreihe der Mantegnaschen Eremitanifresken vorhanden. Es befand sich (Frimmel S. 130) im Hause des Tuchhändlers M..... De Stra in Padua, „El retratto picolo della capella delli Heremitani del' opera del Mantegna". Eine perspektivische Darstellung des Raumes konnte damit nicht gemeint sein, sondern es waren sicherlich kleine Kopien der einzelnen Dar-

Digitized by Google

stellungen, wie solche auch noch im XIX. Jahrhundert vorhanden gewesen sind. Milanesi berichtet in seiner Vasariausgabe (III, S. 426), er habe vor Jahren einige Bildchen, in kleinen Dimensionen, sämtlich nach den Eremitanifresken Mantegnas bei der Familie Scotti in Padua gesehen. Sie waren später in den Besitz des Marchese Galeazzo Dondi-Orologio in Padua übergegangen, wo Crowe und Cavalcaselle aber nur mehr zwei Stücke aus der Jakobuslegende, den Gang zum Richtplatz und die Hinrichtung des Jakobus gesehen haben (Übers. v. Jordan V, S. 381, Anm. 16 und S. 389, Anm. 27). Beide weisen bei der Erwähnung dieser Bilder auf die zuletzt herangezogene Stelle des Anonymus hin. Höchstwahrscheinlich haben wir in den drei Pariser Stücken Bilder aus der Stra-Scottischen Serie. Dann wären die übrigen Stücke zur Zeit verschollen. Vielleicht dienen meine Zeilen zur Aufklärung dieser Frage.

Zum Schlusse möchte ich noch auf eine Kristeller entgangene Serie von vier radierten Blättern nach Eremitanifresken Mantegnas hinweisen, die aus der Jakobuslegende den Gang zum Richtplatz und die Hinrichtung, sowie die beiden besprochenen Bilder der Christophoruslegende umfaßt. Sie wurde von dem kaiserlichen Gesandten in Venedig, Grafen Durazzo, beim Künstler Giovanni David aus Genua bestellt, und erschien im Jahre 1783 in Venedig mit einem radierten Titelblatt (Andresen, Handbuch Nr. 1). Die Veranlassung zu dem Auftrag hatte die stetig fortschreitende Zerstörung der Kunstwerke gegeben. Einzelnes ist damals schon gänzlich zerstört gewesen, so daß wir willkürlichen Ergänzungen des Radierers begegnen, z. B. bei dem gefesselten Heiligen im Martyrium. Übrigens geben die Blätter für unsere Erkenntnis so gut wie nichts. Sie sind künstlerisch schwach, der Stil des Meisters ist schlecht getroffen, und die Zeichnung vielfach liederlich.

Digitized by Google

EIN UNERKANNTES WERK PALMA VECCHIOS

Von DETLEV VON HADELN

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

In der Galerie zu Rovigo befindet sich eine „Geißelung Christi", die eine zeitlang für ein Werk Giorgiones gegolten hat, dann von Cavalcaselle und Crowe aus der Liste der Werke des Meisters von Castelfranco entfernt und mit folgenden Bemerkungen in die Nähe Bonifazios versetzt worden war: „Das Bild erinnert in einigen Teilen an Sebastiano del Piombo und Palma Vecchio und hat in Zeichnung und Modellierung eine bei Bonifazio seltene Kraft, obwohl es im übrigen seinem Vortrag ähnelt; die Farben sind lebhaft, aber etwas trüb und rauh, die Schatten sehr tief, doch mag die Verdüsterung teilweise von dem Einfluß der Zeit herrühren."

Diese Beschreibung stimmt heute nur noch teilweise. Die Farben haben nichts trübes und rauhes und die Schatten sind keineswegs sehr tief. Das Bild muß in der Zwischenzeit gereinigt worden sein. Ich zweifle nicht, daß Cavalcaselle, wenn er das Bild in seinem heutigen Zustande gesehen hätte, weder an Bonifazio noch an Sebastiano erinnert worden wäre, sondern ohne Vorbehalt Palma für den Schöpfer erklärt haben würde.

Eine „Geißelung Christi", eine dramatisch erregte Szene ist etwas ganz ungewöhnliches für Palma. Man kennt ihn nicht von dieser Seite. Das wird eine der Ursachen sein, die verhinderten, daß nicht schon längst das Bild den ihm gebührenden Namen zurückerhielt.

Etwas fremdartig wirken zunächst die Henker. Sie haben nichts analoges im Oeuvre Palmas. Aber die stark bewegten Figuren waren ja durch den Stoff geboten. Man darf sich nicht durch sie irre machen lassen. Wer von dem Christus ausgeht, in dem sich der Künstler so zeigt, wie wir ihn gut kennen, wird auch in den Nebenfiguren die palmesken Formen wiederfinden. Der Christus hat ganz die fleischigen, vollen, beinahe üppigen Formen, die den beiden „Auferstandenen" in Serinalta und bei Crespi in Mailand, wie den Sebastiani der Brera und in S. Maria Formosa eigentümlich sind. Geradezu typisch ist der Christuskopf mit der niedrigen Stirn und der feinen, schmalrückigen Nase, der hier als ein wenig zu delikat nicht ganz zu der Fülle des Körpers passen will. — Zeichnung und Modellierung gehen, was ja schon Cavalcaselle konstatierte, weit über das hinaus, was Bonifazio leistet. Die einfache, wuchtige Art, mit der ein Kopf wie der des Henkers rechts gezeichnet ist, findet man bei manchen älteren Heiligen mit markanten Zügen auf Palmas Sacre Conversazioni wieder. An den Hieronymus des Neapler Bildes, an den Josef der schönen Neuerwerbung der venezianischen Akademie sei erinnert. Nicht zuletzt spricht das prächtige, saftige Kolorit und der brillante Vortrag deutlich für Palma.

Über die Provenienz des Bildes weiß Cavalcaselle unter Berufung auf den alten Katalog der Sammlung, den ich leider nicht habe benutzen können, mitzuteilen, daß sich das Bild ursprünglich im Chor von S. Stae in Venedig befand, wo es von der dritten Auflage der Ricche Minere Boschinis vom Jahre 1733 als Werk Giorgiones erwähnt wird. Dort nennt es noch der Forestiere Illuminato vom Jahre 1795. Merkwürdigerweise sprechen aber weder Sansovino, noch Ridolfi (wenigstens nicht in den Viten Giorgiones und Palmas) noch Boschini, Martinioni und Zanetti von dem Bilde. Nur Stringa hat ihm Beachtung geschenkt. In seinen Noten zu Sansovinos Venetia vom Jahre 1604 (c. 164 r.) sagt er: „ . . . la capella del Santissimo Sacramento (in S. Stai) si trova assai ornata e di altari e di pitture . . . . Le pitture sono di mano di

Digitized by Google

eccellenti pittori; imperoche il quadro della flagellatione di Christo alla Colonna è stimato molto singolare . . . . . ." Das Bild befand sich also bereits zu Anfang des XVII. Jahrhrhunderts in der Kirche — vermutlich ist es für die Kirche gemalt — und hatte scheinbar zu jener Zeit schon seinen ihm zukommenden Namen verloren, war aber wohl noch nicht auf Giorgione neugetauft.

Cavalcaselle behauptet auf den Schilden der beiden Wächter rechts und links sei das Wappen der Contarini — die danach als Stifter anzusehen wären — angebracht. Das möchte ein Irrtum sein. Das Wappen links zeigt drei silberne Querbalken in schwarzem Feld, dasjenige rechts drei silberne Querbalken in rotem Feld belegt mit einem goldnen Löwen, während die Contarini drei blaue Schrägbalken in goldenem Feld führen. Mir ist es nicht gelungen, die Wappen in venezianischen heraldischen Werken aufzufinden. Das rechte weicht von dem der Badoer nur darin ab, daß es Querbalken statt Schrägbalken hat.

Ich sprach von einer dramatisch erregten Szene und von heftig bewegten Figuren. Es sei ausdrücklich betont, daß das nur im Hinblick auf die allgemein bekannten, friedlich-behaglichen Kompositionen Palmas gesagt wurde. Gemessen an anderen „Geißelungen", beispielsweise an denen Tizians ist Palmas Darstellung sogar erstaunlich arm an dem, was der Stoff gebietet. Ich bedauere nicht, daß Palma nach guter italienischer Tradition die brutale Szene mehr andeutet als wirklich darstellt, die Henker nur zum Schlage ausholen, als wirklich schlagen läßt. Er besaß ganz gewiß nicht die Kraft, solch' rohen Vorgang zu einer erhabenen Tragödie zu gestalten, wie das Giotto und Tizian vermochten. Aber auch die Umschreibung der Handlung gibt Palma mit dem ihm eigenen Phlegma. Er stellt seine Figuren nach dem billigsten Kompositionsrezept auf, das Opfer in die Mitte, je drei Figuren auf die Seiten und zwar rechts zwei vorn, eine in der Tiefe, links umgekehrt. Palma besaß offenbar wenig Phantasie. Seine „Heimsuchung" im Wiener Hofmuseum ist ganz ähnlich simpel aufgebaut, im Zentrum die beiden sich umarmenden Frauen, rechts und links gleich weit von der Bildgrenze entfernt, gleichartig herzuschreitend Josef und Zacharias. Höchst langweilig wirken ferner bei der „Geißelung" die sieben in die gleiche Höhe nebeneinander gestellten Köpfe mit der schematisch differenzierten Beleuchtung, die denen im Vordergrunde stärkeres Licht gibt, die andern ein wenig in Schatten hüllt. Kurz es fehlt dem Bilde an Spannung und Kontrasten. Die Hintergrundkulisse gleicht denen unzähliger venezianischer Komposition, auf der einen Seite Architektur, auf der andern ein Stück Landschaft.

Die Datierung der Werke Palmas ist bekanntlich etwas schwierig, weil einmal sehr wenig feste Daten zur Verfügung stehen, andererseits der Meister in seinem früh ausgebildeten Stil bis zu seinem Tode im wesentlichen verharrte. Die Breite des Vortrages der „Geißelung" in Rovigo läßt vermuten, daß sie ein Werk der späteren Zeit des Künstlers ist, wobei allerdings die für Palma nicht gewöhnlichen Dimensionen der Leinwand (circa h. 2,00 br. 2,50) in Betracht zu ziehen sind, die von vornherein eine minutiöse Behandlung ausschlossen. Bei einzelnen nebensächlichen Partien, beispielsweise bei dem schildhaltenden Krieger links, scheint ein Gehilfe dem Meister die Arbeit abgenommen zu haben. Vielleicht war es Alvise di Serafin, der von G. Ludwig als Mitarbeiter der „Anbetung der Könige" in der Brera vermutet wird.

Digitized by Google

DER HERAKLES DES BACCIO BANDINELLI

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von EMIL SCHAEFFER

Zwei Florentiner Künstler hat, wie uns Vasari erzählt, der Neid gegen einen größeren Nebenbuhler zu Mördern gemacht, Andrea dal Castagno und Baccio Bandinelli. Der schwarze Nimbus des Ischariot, der dreihundert Jahre hindurch das Haupt Castagnos als eines Verräters an seinem Freunde umgab, leuchtet wieder in goldenem Glanze; denn der schmählich getötete Domenico Veneziano ist, wie Milanesi nachgewiesen, um etliche Jahre später als sein Mörder Castagno begraben worden. Ob auch dem Cavaliere Bandinelli solch ein Retter seines Andenkens erstehen wird, erstehen kann? Er hat seine Hände nicht mit Blut befleckt, sondern gleich Ibsens feiger Hedda nur einen geistigen Kindesmord begangen, nur das Werk eines anderen vernichtet; aber dieser andere hieß Michelangelo und darum dünkt uns Spätgeborenen Bandinellis Verbrechen noch fluchwürdiger als wenn er irgend einen Quidam erdolcht oder vergiftet hätte. Ob er wirklich Michelangelos Karton mit der Darstellung des Gefechtes bei Cascina zerschnitten hat? Condivi schweigt darüber und in der ersten Auflage von Vasaris „vite" heißt es, daß der Karton von einigen Künstlern aus Gründen des bequemeren Studiums zerstückelt wurde. In der zweiten Auflage seines Buches, die erst nach Baccios Tode herauskam, klagt der Aretiner nunmehr Bandinelli allein der ruchlosen Tat an. Warum der solche Schuld sich aufbürdete? Vasari berichtet zuerst, was man in den Ateliers darüber munkelte, um mit einer Ansicht über den Fall zu schließen, die er deutlich genug als seine persönliche zu erkennen gibt: „Einige aber, die vielleicht das Richtige trafen, erklärten die Tat aus jenem Haß gegen Michelangelo, den Bandinelli während seines ganzen Lebens offenbart hat."[1]) Das klingt sehr überzeugend, denn „jener Haß gegen Michelangelo" bestimmte in der Tat Bandinellis Denken und Handeln[2]). Den Menschen Michelangelo verdächtigte er durch üble Nachreden, wo und wie er nur konnte, den Künstler, den törichte Verblendung als einen „Göttlichen" pries, sollten Baccios Bildwerke besiegen, und einmal hat er sogar den Mut besessen, dem Gewaltigen einen förmlichen Wettkampf anzubieten.

Als im Jahre 1515 Papst Leo X. seine Vaterstadt durch die Gnade eines Besuches auszeichnete, empfing ihn das beglückte Florenz in einem Prunkgewande von nie erschauter Herrlichkeit.[3]) Damals ließ „die Signorie unter einem Bogen der Loggia bei dem Palaste durch Baccio einen Riesen, neun und eine halbe Elle hoch errichten, der einen Herakles darstellte, und man erwartete nach den Reden, die Baccio vorher führte, daß er seinen Nachbarn, den David des Buonarotto übertreffen würde" . . .[4]) Der „Riese" ward längst zu Staub, aber jenes Fresko Vasaris im Palazzo Vecchio, das Leos Einzug in Florenz schildert, enthält, was man bisher wohl übersah, einen sehr getreu wirkenden Bericht über dieses Künstlerduell, das hier vor dem sachverständigsten

(1) Vasari: „Le vite" etc. ed. Milanesi VI. p. 137 f.

(2) Wie eine Teufelsfratze muß ihn das Angesicht seines großen Rivalen bis in den Traum hinein verfolgt haben, ohne daß er's vermochte, den peinigenden Alb fortzujagen. Sonst wäre das psychologische Rätsel unlösbar, daß nicht wenige Köpfe Bandinellis wie Porträtphantasien über das Thema „Michelangelos Bildnis" anmuten.

(3) Landucci: „Diario Fiorentino ed. del Badia. In Firenze 1883 p. 353. „E non credere che niuna altra città o signoria del mondo avessi potuto o saputo fare tale apparecchiamento . . ." vgl. auch Vasari V. p. 24 f. (vita di Andrea del Sarto)

(4) s. Vasari VI p. 141 f.

Digitized by Google

Publikum der Welt, vor einem Papst aus dem Hause Medici, den berühmtesten Mitgliedern des heiligen Kollegiums und der gesamten Bürgerschaft der Arnostadt ausgefochten wurde. Als Vasari sein Fresko malte, d. h. vier Jahrzehnte später, war Bandinellis Herakles, in jedem Sinne ein „Koloß auf tönernen Füßen", längst von Cellinis bronzenem Perseus aus der Loggia des Orcagna vertrieben worden; trotzdem wird gerade Vasari, der ja für seine Arbeiten im Palazzo Vecchio die sorgsamsten historischen und ikonographischen Studien machte, dem David seines verehrten Meisters kaum einen Herakles eigener Erfindung entgegen gestellt, sondern gewiß vorher das Modell Bandinellis, das noch irgendwo verstauben mochte, nachgezeichnet haben.[1]) Sonst wäre ihm vielleicht auch eine „Berichtigung" von seiten Bandinellis zuteil geworden, der den Beginn der Arbeiten im Quartiere di Leone X. noch erlebt haben[2]) konnte und, wie Vasari aus eigener Erfahrung wußte, „molto villano di parole" war[3]).

Mit dieser oft sehr angenehmen Fähigkeit hat Bandinelli auch seinen Herakles ausgestattet. Der gönnt Michelangelos David, in dessen Augen es bereits wetterleuchtend aufblitzt, nur einen Seitenblick unendlicher Verachtung, und wir glauben die spottenden Schmähworte zu hören, die der Göttersproß nach Art homerischer Helden dem Hirtenknaben an den Kopf wirft. Noch ist seine Rechte, gelassen und herausfordernd zugleich, in die Hüfte gestemmt, noch lehnt die männermordende Keule, von der Linken gehalten, an der Schulter des Heros, während der Sohn Isais schon die Schleuder anzieht. Im nächsten Augenblick aber wird sie jählings auf das Lockenhaupt Davids niedersausen, der prüfenden Auges dem Gegner ins Antlitz spähend, die Lippen voll verhaltenen Zornes zusammengepreßt, den Ansturm des Zeus-Sohnes erwartet. Wie der Kampf endete? Post festum prophezeit sichs leicht, aber man erkennt doch, besonders wenn uns die Erinnerung an andere Werke Bandinellis zu Hilfe kommt, vor dem Fresko Vasaris und vielleicht selbst aus der Reproduktion hier, worin es der Schöpfer dieses Herakles versah. Wie alle Talente, die den Wettkampf mit einem Genie aufnehmen, meinte Bandinelli, der Zauber von Michelangelos David beruhe auf jenen Eigentümlichkeiten, die als neu und noch nicht dagewesen das verblüffte Staunen der Menge hervorriefen, d. h. auf dem Kolossalisch-Nackten und der gewaltigen Muskulatur. Aber was nachgeahmt und überboten werden kann, ist niemals das Beste, vor allem niemals das Persönlichste an einem Kunstwerk; eine Wahrheit „gemein wie Brombeeren," und doch sind Künstler alt geworden und gestorben, ohne sie erfaßt zu haben. Warum sein Herakles, ebenso nackt und muskelstark wie

(1) Vasari beschreibt diesen Herakles nicht; Landucci op. cit. p. 358 f. sagt „un gigante nella loggia de' Signori, che parea di colore di bronzo, e posato in su le spalliere della Loggia sotto el primo arco verso el Palagio". Das Material, aus dem der Herakles bestand, war wohl Gips, der nachher mit Bronzefarbe getönt wurde. Bei Vasari erscheint der Herakles weiß, d. h. er hat die Farbe des ungetönten Gipses, was dafür spricht, daß Vasari das Modell kopierte; vielleicht existierte damals sogar noch das Original und hatte nur im Laufe der Jahre seine Bronzefarbe eingebüßt; endlich konnte Vasari den Herakles aus koloristischen Gründen weiß belassen, damit er sich von der dunklen Wand der Loggia deutlicher abhebe und eindringlicher als Gegenstück zum David wirke. Die einzige nähere Beschreibung des Herakles gibt „in quadam historia adhuc inedita" ein von Moreni zitierter Anonymus s. „De ingressu summi pont. Leonis X. Florentiam. Descriptio Paridis de Grassis . . . et notis illustrata a Dominico Moreni. Florentiae MDCCXCIII. p. 110. Anm. . . „sotto gli archi della Loggia che de' Tedeschi si chiama, era fatta una grandissima Statua di Ercole colla Clava in sulla spalla". — Diese wenigen Worte passen auf die von Vasari gemalte Statue.

(2) Bandinelli starb am 7. Februar 1560, und Vasari war Alles in Allem von 1555—1561 im Quartiere di Leone X. tätig. Vgl. Kallab Vasaristudien, Wien 1908, p. 95 u. p. 101—102.

(3) Vasari VI. p. 195.

Digitized by Google

Michelangelos David, nicht gleich diesem als eine Offenbarung wirkte, Bandinelli hat das wohl sein Leben lang nicht begriffen. Die Florentiner von damals erkannten jedoch mit feinem Instinkte, was aus dem Drange einer ungeheuren Persönlichkeit geboren wurde, oder wo ein geschicktes Talent auf Sensation spekulierte, „und weil dem Worte nicht die Tat oder das Werk nicht Bandinellis Ruhmredigkeit entsprach, büßte" — wie Vasari gewiß nicht ungern vermeldete — „Baccio bei den Künstlern und der ganzen Stadt sehr viel von der Achtung ein, die man ihm vorher entgegen gebracht hatte[1])." Hier urteilt, noch dazu vom Hörensagen, ein Kollege Bandinellis, also ein Rivale; aber wir können für die Ehrlichkeit Vasaris einen Laien als Zeugen führen, wiederum Luca Landucci, den typischen Vertreter des geistigen Florentiner Mittelstandes, der, bald nach der Enthüllung dieses Herakles, als die Meinung von Ganz-Florenz über den „gigante" in sein „Diario" schrieb: „non fu molto stimato"[2]). Die Preisrichter des Duells hatten gegen den Herausforderer, gegen Baccio Bandinelli entschieden.

(1) Vasari VI. p. 142.
(2) Landucci op. cit. p. 359.

Digitized by Google

EIN BILDNIS PONTORMOS IM PALAZZO PITTI

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von EMIL SCHAEFFER

Nur eine kleine Ergänzung zum Kataloge dieser Galerie, der das Profilporträt eines greisen Prälaten von Pontormo als „Bildnis eines Unbekannten" verzeichnet[1]). Aber diesen nämlichen Florentiner mit dem prachtvollen Römerkopf gewahren wir auch auf jenem Fresko Vasaris des Palazzo Vecchio, das den Einzug des zehnten Leo in seine Vaterstadt Florenz mit sorgsamer Chronistentreue schildert. Pontormos Porträt stellt einen Kleriker im schwarzen Gewande und mit einem schwarzen Barett auf dem knochigen Haupte dar. Bei Vasari erscheint er „in pontificalibus" d. h. mit einem roten ins violette spielenden Mantel angetan und trägt „als Subdiakon das Kreuz des Papstes". Die beiden Köpfe aber stimmen in allen entscheidenden und selbst in den weniger wichtigen Partien so sehr miteinander überein, daß Pontormos Bildnis wohl als die Vorlage Vasaris gelten kann, der seinem „Principe" auf die Frage, „wer dieser alte, magere und kahle Priester sei", prompt, aber sehr kurz antwortet: „Das ist Messer Francesco da Castiglione, ein florentinischer Kanonikus".[2]) Obschon der hochwürdige Herr dort in erlauchter Gesellschaft reitet, muß er doch nur einer unter vielen gewesen sein. Weder Vasari noch Borghini gedenken seines Porträts, das der Biograph Pontormos doch genau kannte, Paris de Grassis und sein Kommentator Moreni erwähnen in dem Bericht über Leos Einzug in Florenz den Kanonikus nicht[3]) und vergebens suchen wir in den Chroniken der Arnostadt auch nur seinen Namen. Für die Geschichte also hatte das Leben dieses Francesco da Castiglione nichts zu bedeuten, dem Kunsthistoriker aber wäre es trotzdem wertvoll zu erfahren, wann er gestorben ist, weil sich dadurch wenigstens ein ungefähres Datum für Pontormos Bild gewinnen ließe, das ja immerhin auch nach dem Besuche Leos, d. h. nach dem Jahre 1515 entstanden sein könnte. Sehr viel später freilich nicht. Denn der Subdiakon war damals, wie aus Vasaris Worten erhellt, nicht mehr der jüngste und sein Porträt charakterisiert sich durch den gelblichen Fleischton und die seltsame knorpelhafte Form des Nasenflügels zwar als eine unbezweifelbare Arbeit Pontormos, aber doch auch wieder als ein Jugendwerk; denn Francesco da Castiglione starrt noch nicht gleich den meisten Modellen des alternden Melancholikers aus weit aufgerissenenen kreisrunden Augen wie erschreckt ins Leere. Hat Pontormo aber den Prälaten vor dem Jahre 1515 porträtiert, dann wäre jenes Bildnis vielleicht das früheste Porträt, das wir von seiner Hand besitzen.

(1) Nr. 249. Auf Holz. Höhe 0.50 m. Br. 0.38 m.

(2) Vasari. Ragionamenti etc. (Rag. III.) VIII. p. 142. P.... „ma dite, chi è quel prete, vecchio, magro, raso, che fa l'uffizio di suddiacono con quella toga rossa, portando la croce del papa"? G. „Quello è M. Francesco da Castiglione, canonico fiorentino" . . .

(3) Paris de Grassis: De ingressu summi pont. Leonis X. Florentiam ed. Moreni. Florentiae MDCCXCIII.

Digitized by Google

KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE HOLLÄNDISCHE BILDER AUF DER PETERSBURGER AUSSTELLUNG VON 1908[1])

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

Von C. HOFSTEDE DE GROOT

Obwohl ich diese Ausstellung nicht selbst gesehen habe, sondern nur über die Photographien verfüge, gestatte ich mir dennoch auf Grund dieser die folgenden kritischen Bemerkungen.

Pieter Aertsen. Das 14. April 1556 datierte Kneipenbild der Sammlung Nikolajewski ist eine genaue Wiederholung des drei Tage später datierten Gemäldes der Sammlung Mayer van den Bergh in Antwerpen. Die Photographie (ob auch das Original?) ist unten und rechts um circa ein siebentel beschnitten. Nach den Abbildungen ist das Antwerpener Exemplar entschieden das bessere. Da es nicht anzunehmen ist, daß der Künstler dies an den drei Tagen 15.—17. April 1556 malte, liegt die Vermutung nahe, daß der Kopist des Petersburger Bildes das Datum falsch las oder es absichtlich falsch kopierte.

Roeland Savery. Das dritte der ihm zugeschriebenen Bilder (Nr. 435) dürfte nach dem Monogramm P. D. M. FE. von Philips de Momper herrühren. Dies ist der einzige mir bekannte Meister, der nach dem, was van den Branden über ihn mitteilt, in Betracht kommt. Authentische Bilder von ihm sind mir jedoch nicht in der Erinnerung.

Jan Jansz de Stomme. Diesem aus Groningen stammenden Künstler gehört das, nach der Abbildung recht gute, Stom fe 1649 bezeichnete Männerporträt, Nr. 397. Der wenig bekannte Künstler ist im Museum seiner Vaterstadt durch eine Anzahl Bilder vertreten. Andere noch dort in altem Familienbesitz. Auch kommen sie ab und zu im Kunsthandel vor. Die Bildnisse einiger Groninger Professoren und Pfarrer sind nach seinen Vorlagen gestochen. Er wurde 1643 Bürger in Groningen. Die Daten auf seinen mir bekannten Bildern erstrecken sich etwa bis 1660. 1650 ist ein Livländischer Student in Groningen Namens Joh. Croneman dem Maler zwölf Gulden schuldig für ein Bildnis. (Jonckbloet, Gedenkboek der Hoogeschool te Groningen 1864, S. 355.) Abb. 1.

Abraham Bloemaert. Die Hirtenszene Nr. 431 macht nach der Photographie einen ebenso überzeugend echten, wie der Sündenfall Nr. 373 falschen Eindruck. Die Jahreszahl 1654 auf ersterem Bild muß jedoch falsch gelesen sein, da der Künstler bereits 1651 starb. Vermutlich steht oder stand ursprünglich 1634 da.

Gerard van Honthorst. Der psalmierende David Nr. 171 scheint nach der Abbildung identisch mit dem Bild, das bis vor einigen Jahren in der Sammlung des Dr. Blom Coster im Haag war. Das zweite ihm zugeschriebene Bild Nr. 430 macht mehr den Eindruck, in die Nähe des Lievens oder in die Gruppe von Haarlemer Malern wie P. de Grebber und Salomon de Bray zu gehören, als in die Utrechter Schule.

Rembrandt. Der Chanenko'sche Rabbiner ist insofern ein Novum im Oeuvre des Künstlers, als er bei dieser Gelegenheit darin eingeführt wird. Er war schon seit mehreren Jahren der Rembrandt-Forschung als Teil-Kopie des stehenden Orientalen bei Mc. Twombly (jetzt bei W. K. Vanderbilt) in New York (Bode, Nr. 145) bekannt. Ich selbst sah das Bild 1902 in Kieff; es war um dieselbe Zeit im Hauserschen Atelier in Berlin. Auch der Kunsthandel, der sonst eifrigst Nova von Rembrandt sucht, verhielt sich dem Bilde gegenüber ablehnend.

Dagegen ist der angebliche Nic. Maes Nr. 259, die Verspottung Christi ein alter Bekannter aus der Rembrandtliteratur. Wenn ich richtig sehe, ist es nämlich das Bild „le Christ au roseau" der Versteigerung Koucheleff Besborodko, Paris 1869. Es war in einem mangelhaften Aquatintastich des Katalogs abgebildet, der kein Urteil über die Echtheit des seitdem als verschollen betrachteten Bildes zuläßt. Wir sind Herrn von Schmidt dankbar für die Abbildung zu seinem Artikel, der uns instande setzt, das Bild etwas genauer zu prüfen. Wenn mich nicht alles täuscht, ist es von dem anonymen Rembrandtschüler, der den Christus, die Kinder segnend, der National Gallery und die Stäupung Christi in Budapest gemalt hat[1]).

Benjamin Cuyp. Die Auferweckung des Lazarus Nr. 353 macht nach der Photographie einen

(1) Vergl. den Artikel von James von Schmidt: Monatsh. f. Kunstw. Jahrg. II, 1909. Heft 4, S. 161 ff.

(1) Auch Bredius äußerte unabhängig von mir diese Ansicht.

Digitized by Google

durchaus überzeugenden Eindruck. So unerquicklich und abstoßend konnte nur B. Cuyp malen.

Abraham van den Tempel. Das Herrenporträt Nr. 447 hat wohl kaum etwas mit diesem Maler, den man in Petersburg ja recht gut an dem einen fälschlich B. v. d. Helst benannten Gruppenbildnis der Eremitage (Nr. 778) studieren kann, zu tun. Es ist sehr Netscherartig und die Frage drängt sich auf, ob die „nicht schlecht gefälschte" van Dycksignatur nicht vielleicht eine echte Signatur Abraham van Dijcks gewesen ist. Dieser erst in neuester Zeit näher bekannt gewordene Rembrandtschüler hatte eine sehr unselbständige Natur. Das eine Mal ahmt er seinen Meister nach (alte Frau im Museum in Brüssel), das andere Mal die frühe Periode des Nicolaes Maes (Museum in Oldenburg und Schloß in Sigmaringen) das dritte Mal Metsu und Brekelenkam (zwei Bilder in einer der letzten Amsterdamer Versteigerungen). Endlich besitze ich selbst eine Findung Mosis, in der die Tochter des Pharao und ihre Hofdamen bildnismäßig in der Art eines schwachen Netschers behandelt sind. Ich muß es den Petersburger Kollegen überlassen, nachzuprüfen, ob derselbe Maler auch das Kuguscheffsche Bild gemalt haben kann.

Johan van Neck. Das Datum 1644 auf diesem Bild muß verlesen sein: der Künstler wurde erst 1636 geboren. Das Kostüm ist dasjenige der Zeit um 1670. Auf der Photographie glaube ich die Jahreszahl 1667 zu erkennen. Abb. 2.

Eglon van der Neer. Die Dame in Rot Nr. 318 ist namentlich in Zeichnung und Formengebung viel zu unsicher für diesen Künstler.

W. C. Duyster. Ohne Zweifel gehört ihm und keinem andern der stehende Offizier Nr. 350, eine kaum modifizierte Replik des Haager Bildes. Es macht mehr oder weniger den Eindruck eines Anachronismus, sich auf Bodes Zuschreibung des letzteren Bildes an Jakob Duck zu berufen. Die Ansicht datiert aus den Jahren vor 1881/2, d. h. aus einer Zeit, in der man Duyster noch kaum kannte; zählte Bode damals doch nur fünf Bilder von ihm auf. Jetzt kennt man nahezu vierzig von seiner Hand. Außer der Eremitage besitzt sogar St. Petersburg noch Bilder von ihm, allerdings unter falschen Namen: das eine in der Akademie der bildenden Künste unter dem des Codde (Nr. 516 des Katalogs von 1874), das andere in der Galerie Jussupoff unter dem des Simon Kick.

Daß das ausgestellte Bild eine bis auf den Gesichtsausdruck vollständig genaue Wiederholung des Haager Bildes ist, spricht nicht gegen die Echtheit. Grade bei Duyster kommen unter sich gleich gute Repliken derselben Komposition öfters vor. Das eben erwähnte Akademiebild existiert in noch zwei, wenn nicht drei anderen Exemplaren. Die raufenden Soldaten in der Dresdener Galerie sind genau so auf einem Stockholmer und einem Londoner Bild dargestellt. Die Sammlung Schloß in Paris besitzt eine zweite Version des Kopenhagener Bildes, die demselben absolut gleichwertig ist. Auch die Sammlung Flersheim in Paris (früher Dahl-Düsseldorf) und van Alen-Rushton Hall (früher Pfungst-London) besitzen zwei Repliken desselben Corps-de-garde, die nur in ganz geringen Kleinigkeiten voneinander abweichen.

Adriaen van Ostade. Die unter Bega's und Quast's Namen ausgestellten Bilder sind in von Schmidts Artikel mit Recht dem Ostade zugeschrieben. Zwei davon, Nr. 363 und 369, sind Gegenstücke, die von J. Pelletier unter den Titeln „La colère des buveurs" und „Les plaisirs des buveurs" gestochen worden sind. Sie waren in der Sammlung des Comte de Vence (1761) und tauchten zum letztenmal auf in der Versteigerung Graf Ph. Vilain XIII und de R . . . in Paris am 2. Mai 1857.

Gerard Dou. Die Komposition dieses Bildes ist von mir unter Nr. 161 nach Martin beschrieben, der das Bild in der Sammlung G. C. Crommelin Jun. in Amsterdam aufführt. Es ist mir nicht bekannt, ob dieser Herr sein Bild noch besitzt, oder ob es seitdem in die Galerie des Fürsten N. N. Gagarin gekommen ist. Nach der Photographie möchte ich gegen das von diesem ausgestellte Bild keine Einwände erheben.

P. van Slingeland. Der Federschneider der Sammlung Troubetzkoi ist nach der Photographie wohl von einem weit schwächeren Nachfolger des G. Dou.

J. Kijckenburg. Der Name dieses wenig begabten Jan Steen Nachahmers tritt hier zum ersten Male auf. Ein Dirck Kieckenburgh kommt in alten Inventaren vor, wie z. B. 6. April 1667 in Voorschoten eine Klöpplerin, und Theodorus Nicolai a Kyckenburg läßt sich dreimal, in den Jahren 1645, 1650 und 1653 als Student in Leiden immatrikulieren. Nach den übereinstimmenden Altersangaben war er 1630 geboren und stammte aus Leiden. Hierhin weist auch der Stil des Petersburger Bildes. Abb. 3.

Jacob van Ruisdael. Die Photographien der beiden ausgestellten Bilder sind sehr wenig Vertrauen erweckend. Das eine (Nr. 304) scheint absolut falsch; das andere (Nr. 302), wenn alt, eher ein Werk des A. v. Everdingen als Ruisdaels.

Digitized by Google

Salomon van Ruysdael. Seine Nr. 335 scheint durchaus echt, Nr. 359 dagegen nach der Komposition von anderer Hand.

Jan van Goyen. Von den ihm zugeschriebenen Landschaften lassen sich nach den Photographien die Nrn. 357, 368, 379 und 455 als wahrscheinlich echt, die Nrn. 339 und 342 als offenbar von anderer Hand bestimmen. Bei Nr. 362 erlaube ich mir kein Urteil.

Aelbert Cuyp. Herr von Schmidt charakterisiert seine Nr. 341 als zwar unzweifelhaft echt aber nicht hervorragend. Nach der Photographie komme ich in bezug auf die Echtheit zu einem entgegengesetzten Urteil.

Cornelis Decker. Genau dasselbe gilt von der diesem Meister zugeschriebenen Nr. 348.

Isack van Ostade. Wenn die Photographie nach einer halbverfallenen Dorfkirche mit Bauernhäusern, einem Blick in die Ferne und mehreren Gruppen von kleinen Figuren, die mir von der Ausstellungsleitung als Nr. 365 Isaak van Ostade geliefert worden ist, identisch ist mit dem von Schmidt als ein sehr feiner und stimmungsvoller Fernblick auf eine flache Landschaft ohne Staffage beschriebenen Bild unter derselben Nr. 365, so ist diese Diagnose sicher unrichtig. Jenes Bild gehört einer früheren Stilepoche an. Nach dem Baumschlag zu urteilen, dürfte am ehesten Jacques de Mosscher als Urheber in Frage kommen.

Aert van der Neer und andere Winterlandschaftsmaler. In dieser Gruppe ist das Bild Nr. 316 sicher echt; dagegen ist Nr. 425 wohl schwerlich von ihm. Das Monogramm weicht von der Form des echten ab, in welcher das A höher zu stehen pflegt als die drei andern Buchstaben, und das Datum 1669 kann schon allein mit Rücksicht auf die Kostüme nicht echt sein. Letztere versetzen das Bild in eine mindestens 30 Jahre frühere Periode. Obwohl nun Daten auf van der Neers Bilder aus der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre bekannt sind, passen diese dem Stile nach nicht zu unserer Eisbahn. Dieselbe rührt offenbar von einem andern Künstler her. Averkamp käme am ehesten in Frage, während dieser das ihm zugeschriebene Bild Nr. 423 wohl an Anthoni Verstralen wird abtreten müssen, aus dessen Frühzeit (± 1605—10) es sein dürfte, während Nr. 352, als R. Nooms katalogisiert, für die Spätzeit in Frage kommt (± 1625—30).

Adam Pynacker. Nach der Photographie macht Nr. 338 eher den Eindruck, ein Werk Johannes Sonjé's zu sein, als von Pynacker. Dagegen dürfte der K. du Jardin Nr. 347 richtig bestimmt sein. Komposition und Zeichnung sowie manche Details erinnern sehr an ihn.

Von den Marinen sind die beiden Muliers (314 und 427) unanfechtbar, der Jan Vermeer (380) vermutlich ein Hendrick de Meyer (man vergleiche die charakteristische Zeichnung der Pferde), der Cornelis Beelt (Nr. 377) richtig bestimmt, doch der Jan van de Capelle (Nr. 442) von ganz anderer Hand. Kostüme und Zeichnung weisen auf eine frühere Zeit hin.

Im vorhergehenden habe ich hauptsächlich Bilder erwähnt, die auch in dem in der Fußnote zitierten Aufsatze von J. v. Schmidt besprochen worden sind.

Es folgen noch einige Bemerkungen über dort nicht aufgeführte Gemälde.

Nr. 375: W. Knijff, Flußlandschaft. Echt und charakteristisch.

Nr. 366: B. Cuyp, Reiterlager. Desgl.

Nr. 460: Govert Camphuysen, Gemüsemarkt. Ist ohne jeden Zweifel ein Sybrant van Beest.

Nr. 333: Ph. Wouwerman, Schimmel in einer Grotte. Sieht mehr aus wie ein Pieter van Bloemen.

Nr. 386: Martin Stoop. Scheint richtig bestimmt zu sein.

Nr. 334: P. van Laer, Italienischer Viehmarkt. Eher ein Lingelbach oder ein Goubau.

Nr. 457: Jan Both, Italienische Landschaft. Hat nichts mit diesem Künstler zu tun.

Nr. 310: A. Palamedes, Lockere Gesellschaft. Die volle Bezeichnung links unten läßt sich schon in der Photographie als falsch erkennen. Das Bild dürfte nach Maßgabe eines kürzlich mit der Sammlung Dr. A. Hommel in Zürich verkauften HD bezeichneten Bildes von Herman Doncker herrühren. Man vergleiche die Abbildungen 4 u. 5.

Digitized by Google

ZWEI UNBEKANNTE HOHENZOLLERN-PORTRÄTS DES MEISTERS VON MESSKIRCH

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von HERMANN VOSS

Daß der Meßkircher Meister mit den Hohenzollern in Verbindung gestanden sei, wissen wir durch eines seiner schönsten, farbenprächtigsten Bilder, das Porträt Eitelfriedrichs III. in Sigmaringen. Ein höchst wirksames Renaissancebildnis: der lebensvolle, vom Barett kühn umrahmte Kopf unter einem mosaizierten Rundbogen, der auf gedrungenen Säulen ruht; Tracht und Schmuck äußerst reich und in warmen, lebhaften Farben gehalten; das ganze Arrangement höchst geschmackvoll, reich und überquellend von Lebensfreude und Prachtliebe.

Eine dunkle Fensterwand der neuen vatikanischen Pinakothek bewahrt den kleineren, weniger prunkhaft auftretenden Zwilling des Bildes unter der sehr allgemeinen Bezeichnung „scuola tedesca, sec. XVI". Und mehr: auch das Gegenstück, die Gemahlin des Dargestellten, die Erbtochter Philipps von Witthem, Freiherrn von Bersele, ist dort vorhanden. An der Identität der beiden Persönlichkeiten wie an der Autorschaft des Meßkircher Meisters kann, nachdem die Bestimmung einmal gegeben ist, nicht der geringste Zweifel aufkommen; der Vergleich der auf beiden Tafeln angebrachten Wappen[1]) mit jenen des Sigmaringer Bildes zeigte mir die völlige Übereinstimmung; dazu kommt, daß alles wesentliche in dem Kopfe und der Tracht des Sigmaringer Eitelfriedrich in dem „Ignoto" der Vatikanischen Pinakothek genau wiederkehrt.

Die architektonische Umrahmung der beiden Porträts im Vatikan ist allerdings bedeutend einfacher als jene des Sigmaringer Bildes; auch das Format wesentlich kleiner. Trotzdem sichert der Umstand, daß außer dem Grafen auch die Ehegemahlin wiedergegeben ist, den Bildern im Vatikan den Vorrang und bestätigt handgreiflich die Datierung des Gemäldes in Sigmaringen nach 1515, dem Vermählungsjahr des Grafen. Ich folge in der Frage der Chronologie der Annahme Kötschaus, der auf Grund einer Medaille von 1520 das Sigmaringer Bild, auf dem der Graf jugendlicher aussieht, auf etwa 1524 datiert. Auch dem stilistischen Charakter nach passen die drei Bildnisse am besten in diese Zeit.

Im Kolorit sind starke Beziehungen zwischen den beiderseitigen Darstellungen des Grafen vorhanden: das Barett in leuchtendem, tiefem Rot, das Haar brünett, die Tracht sehr reich in Brokatstoffen und roten Tönen. Hierzu ist in dem Bilde des Vatikans ein blauer Grund gestimmt. In Sigmaringen ist das Hintergrundarrangement reicher: ein dunkelgrüner Vorhang und eine Brokattapete.

Der größere Reichtum des Sigmaringer Bildes macht uns klar, wie wir uns das Verhältnis der beiden Darstellungen zu einander zu denken haben. Die römischen Bildnisse entstanden zuerst, als Pendants und mehr als intime Wiedergabe des hohen Paares; das Gefallen des Grafen an der Kunst des damals noch jungen, unberühmten Künstlers legte ihm den Wunsch nahe, ein größeres, durchaus repräsentativ gedachtes Porträt von der gleichen Hand zu besitzen. So wurde das Sigmaringer Bild als Umsetzung jener früheren Darstellung in das Repräsentative geschaffen. —

Zu der noch immer schwebenden Frage nach der Person des Meßkirchers bedauere ich, mich in diesem Zusammenhang nicht äußern zu können. Man darf gespannt sein, welche Stützpunkte die bislang nicht definitiv begründete, neueste Identifizierung finden wird.

(1) Beiderseits der Hohenzollerische Stamm- und Erbkämmererschild (geviertelt) und das Schild der brabantischen Familie Witthem.

Digitized by Google

REZENSIONEN

JOHANNES LUTHER, Die Titeleinfassungen d. Reformationszeit. Leipzig, R. Haupt. 1909. (6—8 Lieferungen von je 50 Blättern zu je 25 bzw. 35 M.) 1. Lieferung.

Die großangelegte Veröffentlichung Luthers macht von der leidigen Regel, daß Bearbeitungen von Grenzgebieten zwischen Bibliotheks- und Kunstwissenschaft nur dem einen Standpunkt gerecht zu werden pflegen, eine erfreuliche Ausnahme. Das für die Geschichte des älteren deutschen Holzschnittes so überaus wichtige Material, das von dem jetzigen Oberbibliothekar der Greifswalder Universitätsbibliothek in jahrelanger Arbeit zusammengetragen und hier in vorzüglicher Weise veröffentlicht ist, sichert dem Werke das größte Interesse unserer Fachwissenschaft, so daß seine Besprechung an dieser Stelle keiner Rechtfertigung bedarf. Die bisherigen Bearbeitungen genügten in keinerlei Weise. Noch immer war man auf die relativ kleine Auswahl von Abbildungen im ersten Bande der Bücherornamentik Butschs angewiesen; nur für die holländischen, Straßburger, Baseler und Kölner Umrahmungen liegen weitere Veröffentlichungen von Nijhof bzw. P. Heitz vor. Über die einschlägigen Arbeiten von Graf, Holbein, H. Cranach, Lemberger, Weiditz und einigen weiteren Nürnberger, Straßburger, und Baseler Meistern besitzen wir dank den Forschungen von H. A. Schmid, Kristeller, Flechsig, Röttinger, Dodgson und Kögler eine wertvolle Literatur, aber bei dem Fehlen bildlicher Wiedergaben, der allzuknappen Form der Beschreibungen, der Lückenhaftigkeit des bekannt gewordenen Materiales und bei den zahlreichen täuschenden Nachschnitten ist die Bestimmung einer Umrahmung, soweit es sich nicht um die bekanntesten Arbeiten Holbeins und Grafs handelt, eine Aufgabe, die nicht leicht jemandem gelingen wird, der in der weitverstreuten Literatur nicht ziemlich genau bewandert ist. Luthers Veröffentlichung, von der die vorliegende erste Lieferung die Quartumrahmungen der Wittenberger Offizinen wiedergibt, wird durch die vollständige bildliche Wiedergabe aller nachzuweisenden Umrahmungen samt deren Nachschnitten hier Wandel schaffen. Sie ist zunächst als typographisches Hilfsmittel gedacht. Bekanntlich ist ein großer Teil der Druckschriften jener preßfehdefrohen Zeit ohne Angabe des Druckers erschienen, oder es finden sich irreführende Ortsangaben und Jahreszahlen, die lediglich aus den Vorlagen übernommen sind. Bereits Dommer hatte in den Titelumrahmungen ein Hilfsmittel zur Bestimmung der Drucker erkannt, aber die Beschränkung seiner Arbeit auf die Bestände der Hamburger Stadtbibliothek und die Unzulänglichkeit seiner kurzen Beschreibungen der Holzschnitte, ohne bildliche Wiedergaben, machen sich bei der praktischen Benutzung des sonst so vortrefflichen Bandes ebenso empfindlich bemerkbar, wie bei der neueren Arbeit Götzes über die hochdeutschen Drucker der Reformationszeit. Erst mit den hier gebotenen mechanisch getreuen originalgroßen Reproduktionen aller Umrahmungen nebst allen ihren Schnittvarianten und Kopien ist es möglich, diese Bestimmungen mit der nötigen Zuverlässigkeit und dem wünschenswerten geringen Aufwande an Zeit vorzunehmen. Luther gibt jedesmal das Original vollständig, von jeder der oft recht zahlreichen Kopien etwa die Hälfte jedes Schnittes wieder, was für den praktischen Gebrauch gewiß genügt. Bei erheblichen Abweichungen der Nachschnitte von der Vorlage, wie hier bei Tafel 25 und 25a, wäre für uns freilich die vollständige Wiedergabe der Kopie erwünscht. Für jene, deren Auge an ein schnelles, sicheres Unterscheiden zweier oft zum Verwechseln ähnlicher Schnitte nicht gewöhnt ist, hat der Verlag eine besondere Ausgabe des Werkes hergestellt, denen außer den Tafeln auch Abzüge der Hochätzungen auf festem Pauspapier beigefügt sind. Immerhin möchte ich für wünschenswert halten, wenn der definitive, für die Schlußlieferung in Aussicht genommene Text die Unterscheidungsmerkmale der einzelnen Varianten auch in Worten fixieren würde. Der provisorische, knappe, der ersten Lieferung beigegebene Text beschränkt sich dem Zwecke des Werkes entsprechend auf die Angabe der jedesmaligen Eigentümer des betr. Holzstockes innerhalb einer genau bezeichneten Frist, so daß Konfusionen, wie z. B. in Passavants Oeuvre-Verzeichnis Holbeins, künftig ausgeschlossen sein werden. Bei der Gewissenhaftigkeit und der Sachkenntnis in kunstgeschichtlichen Dingen, von der des Verfassers Gutenbergfestschrift Zeugnis ablegte, dürfen wir hoffen, daß der endgültige Text, der in erster Linie die vollständigen Literaturnachweise bringen wird, ebenso befriedigt. Für die Zuweisungen an die einzelnen Meister wird dem Verfasser gewiß Dodgsons Katalog der deutschen Holzschnitte des British Museum, von dem der zweite Band hoffentlich bald erscheinen wird, wertvolle Dienste leisten, besonders für die bei Luther reproduzierten Wittenberger Umrahmungen. Der Hauptteil von ihnen fällt

Digitized by Google

Hans Cranach zu. Von Flechsig, der zuerst Dommers Forschungen für die Kunstgeschichte verwertete, sind ihm bereits zugeschrieben Tafel 3 (Flechsig 5), 4 (8), 5 (10), 6 (12), 7 (2), 8 (9), 10 (1), 11 (6), 12 (7), 13 (13), 14 (15), 16 (p. 221), 19 (desgl.) und 20 (3). Andere, wie Tafel 17, 25, 27, 28 und 33, sind bei Flechsig nicht erwähnt. Der Nachschnitt 11a wird von Luther nach dem Vorgange Dommers vermutungsweise dem Antwerpener Drucker Michael Hillenius zugeschrieben, während Wouter Nijhof ihn neuerdings dem Nicolas de Grave zuweist. In dem Augsburger Nachschnitte 12a, den Passavant sogar Holbein zuschreibt, hat Röttinger (Mitteilungen des Vereines für österreichisches Bibliothekswesen 1906 p. 134) die Hand des H. Weiditz erkannt. Die Umrahmung 16 hat sich vier Benennungen gefallen lassen müssen. Passavant (III, 411, 117) führt sie nach Rumohrs Vorgange auf Grund zweier buchstabenähnlicher Striche F oder E im Werke Holbeins auf, für den bekanntlich ein Monogrammist F, der Metallschneider Jakob Fabers tätig war; ein wohl bedeutungsloses A auf einer Schriftrolle veranlaßte Andresen in Meyers Künstlerlexikon (I, 352, 66) an Altdorfer zu denken. Götzes Bestimmung (Nr. 192) als Cranach d. Ae. wurde zwar von Röttinger a. a. O. bestätigt, indessen scheint mir Flechsigs Urteil, der auch hier die Hand des Hans Cranach sehen will, besser begründet zu sein. Luther bildet Tafel 33 eine aus einem Stück bestehende Umrahmung, die 1523/24 in Drucken von Hans Lufft vorkommt, als Original, die aus vier Einzelstöcken bestehende Variante des Nickel Schirlentz 1523/25 Tafel 33b als Kopie ab, obwohl bereits Dommer die letztere für das Original hielt. Auch mich bestimmt die bessere Zeichnung und die organischere Anordnung der Ornamente zu dieser letzteren Ansicht, und ich vermag die Fassung 33, in der die Ornamente ihre Plätze vertauscht haben, nur für eine Kopie nach einer früheren noch unbekannt gebliebenen Verwendung der vier Leisten in einem Drucke Schirlentz' zu halten, deren Existenz auch durch den Nachschnitt Stöckels von 1524 (Tafel 33a) gesichert sein dürfte, da eine verschnittene weiße Stelle im Rücken des chimärischen Weibes beweist, daß auch für diese Variante 33a der Schnitt 33b mit umgestellten Kopf- und Seitenleisten als Vorlage gedient hat. Nächst H. Cranach gehören die meisten Umrahmungen seinem Werkstattgenossen Georg Lemberger an, dessen Arbeiten zum Teil von Röttinger in den Mitt. d. Gesellsch. f. vervielfält. Kunst 1906 S. 1ff. zusammengestellt sind. Dort sind erwähnt die Einfassungen Tafel 29 (Röttinger 13), 34 (5), 36 (8), 37 (16), vielleicht auch 35 (2), was bei der neuerdings üblich gewordenen allzuknappen Fassung solcher Hinweise nicht festzustellen ist. Obwohl Röttinger sie nicht erwähnt, darf man auch die Umrahmungen Tafel 30, 31, 32 und 38 Lemberger zuschreiben. Die erste von ihnen ist auf Grund des irrig als L C gelesenen Monogrammes bisher von Passavant (IV, 22, 212) und auch von Schuchardt Lucas Cranach d. Ae. zugeschrieben worden, indessen wird diesem nur Tafel 23 angehören. Einer dritten Hand aus dem gleichen Kreise sind die Tafeln 9, 21 und 22, zuzuweisen. Ein mit einer Figur, die aus den Buchstaben H S und einem Kreuze zusammengesetzt ist, signierender Monogrammist ist durch die Tafeln 15 und 18 vertreten. Er taucht bald darauf in Augsburg auf; seinen Spuren in der dortigen Buchillustration ist Röttinger im Weiditz nachgegangen. Bei beiden Umrahmungen hat übrigens Dommer (Nr. 88) je einen der dargestellten Heiligen falsch benannt (Matthaeus statt Rochus, Augustinus statt Nikolaus).

Es wäre übrigens bei den folgenden Lieferungen sehr zu wünschen, daß nur frühe, tadellose Abdrucke der Titelumrahmungen, nicht solche späte mit zerbrochenen Einfassungslinien (wie z. B. Tafel 7, 10, 11, 12, 14, 16), zur Reproduktion ausgewählt würden. — Luthers schönes Werk, das für alle kunstwissenschaftlichen Sammlungen und Bibliotheken unentbehrlich sein dürfte, muß zu den wichtigsten und verdienstlichsten Veröffentlichungen auf dem Gebiete der älteren deutschen Buchillustration gerechnet werden. Geisberg.

ALBRECHT DÜRERS Unterweisung der Messung. Um einiges gekürzt und neuerem Sprachgebrauch angepaßt herausgegeben sowie mit einem Nachwort versehen von Alfred Peltzer. Auf Veranlassung und mit einem Vorwort von Hans Thoma. München, Süddeutsche Monatshefte G. m. b. H., 1908.

Die Neuausgabe der Dürerschen Schrift ist nicht für den Kunsthistoriker, sondern für den Künstler bestimmt, und das Vorwort von Hans Thoma führt unmittelbar in den Zusammenhang jener interessanten und wichtigen Bestrebungen ein, die für einen bestimmten Umkreis der neueren Malerei charakteristisch sind. Die ausgezeichneten Arbeiten von Heinrich Ludwig und Böcklins eifrige Beschäftigung mit der älteren Traktatliteratur entstammen derselben Absicht: nach der Unterbrechung der künstlerischen Tradition vermittels der Historie

Digitized by Google

den Weg zurückzufinden ebenso zu dem rein technischen Können wie zu der lebendigen und natürlichen Kunstauffassung der Vergangenheit. Die „Sachlichkeit" der Dürerschen Schrift hatte es dem jungen Thoma, als er sie 1870 durch Bayersdorfers Vermittlung kennen lernte, angetan. Es mag nun für Thomas gemütvoll (oder behaglich) sinnende und spielende Art gegenüber der strengeren Richtung des Böcklinkreises bezeichnend sein, daß er die Schriften Dürers und gerade die „Unterweisung der Messung" so warm empfiehlt. Und bei aller selbstverständlichen Achtung vor der Autorität des Künstlers wird man doch zweifeln, ob die merkwürdigen Konstruktionsaufgaben und -vorschläge Dürers unsern heutigen Malern noch als sehr anziehend und nützlich erscheinen werden. Die Schrift sucht ihrer ursprünglichen Absicht nach ihr Publikum fast mehr noch bei den Handwerkern aller Art als speziell bei den Malern, für die eigentlich nur ein Teil des letzten Buches (über perspektivische Darstellung) berechnet ist. So hatte, was dem heutigen Künstler wenig mehr sein kann als ein harmlos unterhaltsames Spiel, für den vielgestaltigen Betrieb der Spätgotik die unmittelbarsten Beziehungen zur wirklichen Kunstübung selbst. Das bunte Durcheinander bei einer sehr äußerlich gefaßten Einheit des Zusammenhangs, die Vorliebe für seltsame und „wunderliche" Aufgaben, das Hinausspielen tiefer und ehrlicher Gedanken in Rechenkunststücke, nüchtern zugleich und phantastisch schnörkelhaft — das alles sind Züge eines echt mittelalterlichen Lebens und Denkens. Gewiß steht auch hinter den Dingen, die für uns mehr Kuriositätswert haben, als ihr bestes die Persönlichkeit Dürers; und auch das ist klar, daß hier eine Auffassung zu Worte kommt, die den Wert der mathematisch zu fassenden Gesetzlichkeit der Darstellung betont. Aber es ist doch mehr für die Bestrebungen des modernen Künstlers als für Dürers Schrift charakteristisch, wenn Thoma Ziel und Wert dieser „Kunst des Messens" dahin bestimmt: daß sie eine „Raumgesetzlichkeit" erfassen lehre, die „das Werk aus dem Chaos des Zufalls in eine Ordnung erhebt, wie sie im Wesen menschlicher Denkfähigkeit begründet ist", wodurch es dann „zu einer wahrhaften Persönlichkeitsbeurkundung" werden könne. Zwar nicht Thoma selbst, wohl aber der Herausgeber glaubt dann diese Wertung der Schrift noch dahin ausbauen zu müssen, daß sie als Kampfeszeichen der wahrhaft deutschen Art dem „fremden" Impressionismus entgegenzutreten berufen sei. Wie fern stehen doch solche Absichten und jene Theorien eines „Problems der Form" der mittelalterlich handfesten Wirklichkeit der Dürerschen Schrift, die den spätgotischen „Brauch" durch Klarheit über die Grundlagen einer „richtigen" Darstellung zu reformieren sucht. Die Grenzen, innerhalb deren das Buch eine unmittelbar lebendige Wirksamkeit über das historische Interesse hinaus auszuüben vermag, sind doch wohl verhältnismäßig eng gezogen. Dabei wird man jedoch Thoma gern darin zustimmen, daß die Herausgabe nicht nur dieses, sondern der Dürer-Bücher überhaupt eine Ehrenpflicht der deutschen Wissenschaft sei.

Der Kunsthistoriker wird, solange eine vollständige und wissenschaftlich zuverlässige Neuausgabe nicht vorliegt, auch diese freiere Bearbeitung des Textes dankbar begrüßen. Einige Konstruktionsaufgaben sind fortgelassen worden, so neben mehreren andern (über Schneckenlinien, Sonnenuhren u. a.) vor allem der für die historische Stellung Dürers sehr bezeichnende Entwurf der „gewunden und gekrümpten" Säule; hier (und in den andern Fällen) schien auch dem Herausgeber ein direktes „Interesse für uns Neuere" nicht mehr vorzuliegen. Der Text ist „der heutigen Sprache angenähert" — mit Recht, wenn man nun einmal die Absicht der ganzen Edition anerkennt, und auch mit gutem Geschick. Die typographische Ausstattung aber hätte, gerade bei dieser Absicht, nicht ein so deutliches Beispiel dafür geben sollen, wie unendlich gegenüber der kraftvollen Geschlossenheit des Dürer-Druckes unsere landläufige Buchfabrikation zurücksteht. Und ähnlich wird man darüber urteilen müssen, daß die Vorrede Thomas in Nachbildung seiner Handschrift dem gedruckten Text vorangestellt ist.

Ernst Heidrich.

KARL KÜNSTLE: Die Legende der drei Lebenden und der drei Toten und der Totentanz. Nebst einem Exkurs über die Jakobslegende. Freiburg i. B. Herder. 1908. Preis 7 M.

In diesem Buche wird der Versuch unternommen, das oft diskutierte Problem des Totentanzes zu endgültiger Lösung zu bringen. Die These des Verfassers ist die Entstehung des Totentanzes aus der Legende der drei Lebenden und der drei Toten: „aus ihr stammt die Reihe der menschlichen Würdenträger und der Vertreter der verschiedenen Stände, die je von einem besonderen Toten zum Sterben abgeführt werden; aus ihr stammt auch der wesentliche Inhalt der Reden zwischen Lebenden und Toten, die wir unter den meisten Totentänzen finden." Die bildliche Darstellung der Le-

Digitized by Google

gende bringt allerdings die drei Lebenden und die drei Toten in je eine Gruppe, sollte aber das Gespräch dargestellt werden, so lag es nahe, jedem Lebenden einen Toten gegenüberzustellen. Und war der Ort der Darstellung ein Kreuzgang mit den rechteckigen, durch Wandsäulen abgeteilten Flächen, so kam man leicht dazu, in jeder Arkade je einen Toten mit einem Lebenden zusammenzustellen. So war der Anfang des späteren Totentanzes gegeben. Die Denkmäler, die der Verfasser für seine These anzuführen vermag, entstammen zwar nicht der Zeit, in die die Entwicklung des Totentanzes angesetzt werden müßte, es ist aber zuzugestehen, daß bei dem Mangel an malerischen Denkmälern der romanischen Zeit das Fehlen einschlägiger Darstellungen nichts gegen die These beweist. Und die bildliche Illustrierung der Legende in späteren Handschriften mit der Gegenüberstellung je eines Toten und eines Lebenden darf wohl noch als Dokument des Übergehens in die Form des Totentanzes angesehen werden. Es handelt sich also bei dem Totentanz nicht um einen Tanz des Todes in verschiedener Gestalt mit Lebenden, sondern von Toten mit Lebenden. Bleibt noch zu erklären das Motiv des Tanzes, das in der Legende nicht vorgebildet ist. Hier liegt die eigentliche Schwierigkeit, denn so plausibel der Ursprung des Totentanzes aus der Legende ist, werden sich schwerlich sämtliche Elemente klar aufzeigen lassen, die hinzukommen mußten, um aus der Legende das Neue, eben den Totentanz, entstehen zu lassen. Der Verfasser versucht, zu zeigen, daß die Vorstellung vom Tanz der Toten eine sehr alte ist, und zwar gemein-indogermanischen Ursprungs. Durch eine Verquickung dieser alten Vorstellung mit der aus Frankreich kommenden Danse macabre, die ursprünglich nicht Tanz, sondern nur Aufmarsch oder Reigen bedeutete, entstand dann der Tanz der Toten mit den Lebenden. Als Ableitung des Wortes macabre wird die van Praets angenommen, der das arabische maqâbir = Gräber als Stammwort in Vorschlag bringt. Das Wort wäre dann mit der Legende, die ebenfalls arabischen Ursprungs ist, aus dem orientalischen Vorstellungskreis in den des Abendlandes übergegangen. Vielleicht hätte an dieser Stelle auch an die verwandte Legende aus der Jugend Buddhas erinnert werden können.

Die Untersuchungen des Verf. nahmen ihren Ausgang von einer Reihe neuaufgedeckter Wandgemälde in dem badischen Oberlande. In der St. Jodokuskapelle in Überlingen am See findet sich eine Darstellung der Legende von den drei Toten und den drei Lebenden. Die Kapelle enthält außerdem eine Darstellung der Geschichte der Jakobspilger aus den Niederlanden, dem Manne, dem unterwegs von einem Wirte ein silberner Becher in den Reisesack gesteckt wird, der dann des Diebstahles beschuldigt wird, und für den sich der unschuldige Sohn opfert, um am Galgen zu büßen. Vater und Mutter beten am Grabe des Heiligen, der Sohn wird errettet und der Wirt gehenkt. Auch über diese Legende gibt der Verf. einen lehrreichen Exkurs und weist ihr Vorkommen im Denkmälerbestande nach, so z. B. auf dem berühmten Schnitzaltar in Winnenden. Glaser

A. WEESE, Die Bildnisse Albrecht von Hallers. Veröffentlicht aus Anlaß der Enthüllung des Denkmals, das Albrecht von Haller am 200. Gedächtnistage seiner Geburt in Bern gesetzt wurde. Mit Lichtdrucken. Bern, A. Francke 1909.

Als eine verspätete und dennoch äußerst willkommene Gabe zur Jubelfeier des Dichters der „Alpen" kommt diese im offiziellen Auftrage verfaßte „Iconographia Halleriana". In einem gewichtigen, schön ausgestatteten Quartbande legt Weese, dem eine Reihe von Mitarbeitern zur Seite stand, die Ergebnisse der mehr literarhistorischen als kunstwissenschaftlichen Forschungen vor, die er mit sicherer Methode in die Wege geleitet hat, um eine möglichst abschließende Übersicht der sämtlichen vorhandenen Bildnisse des großen Schweizer Gelehrten zu erreichen. Die Arbeit war schwierig, ermüdend und in der Beschäftigung mit dem vielen literarischen Kleinkram aus dem Wust des zeitschriftenreichen XVIII. Jahrhunderts für die gute Laune eines Kunsthistorikers, der lieber mit der Überraschung des unverhofft dem Auge gewährten Fundes siegt, nicht eben zuträglich. Weese hat aus der Not eine klug vorgeschützte Tugend gemacht. Die Bedeutung der Persönlichkeit Hallers von der wissenschaftlichen Seite allein zu fassen, ihm eine Rangstellung nach historischem Gesichtspunkt zuzuweisen, die ihn also neben dem zu seinen Lebzeiten und im Augenblick seines Todes in den Ländern deutscher Sprache ähnlich gefeierten Klopstock stehen ließe — so würde der strenge Literarhistoriker sich das Buch denken — genügt der temperamentvollen Natur Weeses durchaus nicht. Er hielt sich an den äußerlichen Anlaß der Denkmalsenthüllung, und die augenblickliche Volkstümlichkeit des großen Schweizers in der ganzen Eidgenossenschaft gab ihm das Recht, die Darstellung auf die Erwartungen eines großen Kreises

Digitized by Google

einzurichten. Diese Ikonographie steht daher in einem literarischen Gegensatz zu den sonst vorliegenden Ikonographien großer Männer, die nur der wissenschaftlichen Notwendigkeit wegen bearbeitet werden mußten. Von der Jugendzeit Hallers bis zum Tode, weiter vom ersten Jubiläum bis zum zweiten, das durch die Enthüllung des von Hugo Siegwart geschaffenen Denkmals vor der Universität in Bern mit besonderer Feierlichkeit begangen wurde, werden nicht weniger als 180 Bilder, Stiche, Büsten, Erinnerungssteine usw. aufgezählt. Von ihnen dürfen die wichtigeren den einzelnen Kapiteln der von Weese allein verfaßten ersten Hälfte des Werkes als Thema in entwicklungsgeschichtlichem Sinne gelten, als psychologisch auszudeutende Ergebnisse einer persönlichen Porträtierungskunst, deren Objekt das nämliche geblieben ist, während sie systematisch in chronologischer Anordnung aneinandergereiht die zweite Hälfte füllen, wo zu Weese Joh. Bernoulli als Mitarbeiter getreten ist. Die reiche Ausstattung des Bandes, dem neben den zahlreichen Abbildungen, die Haller zum Gegenstand haben, zur Erreichung der Abwechslung da und dort feine Vignetten der Zeit beigegeben sind, darf wieder einmal unsere Mienen zu schmerzlicher Entsagung sich verziehen heißen. Wann wird wohl ein Jubiläum — haben wir nicht am letzten 10. November ein solches gefeiert? — für die anderen Großen, die mit dem nämlichen und stärkerem Recht eine derartige Ehrung einfordern dürfen, in deutschen Landen Gleiches bringen?

Zwei durchaus nebensächliche Berichtigungen und Ergänzungen seien nicht übel zu nehmen. Es heißt S. 95, daß „um die Jahrhundertwende" Hallers Sohn auf seinem Landsitze Dorigny einen Obelisken zu Ehren seines Vaters habe setzen lassen und S. 249c wird angegeben, dieser Obelisk sei erst in den 20er Jahren errichtet worden. — Die Inschrift in Hallers Sterbehaus, S. 248, N. 166a, muß schon kurz nach Hallers Tode angebracht worden sein, wohl 1778, da ihre Aufschrift genau in einem Artikel im Deutschen Museum (4. Stück, April 1779, S. 366) „Des Kaisers Besuch bei Hallern" mitgeteilt ist.

Lessings Wort ist bekannt, das er mit ernster Offenheit Haller im „Laokoon" zurief: „Er malt, malt ohne alle Täuschung. . . . Ich höre in jedem Wort den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen. . . ." — Dem Ikonographen und jüngsten Biographen Hallers, der den spannenden biographischen Faden von einem Abbild seines Meisters zum nächsten geschickt und unmerklich zu leiten verstanden hat, wollen wir das Lob, das aus der Umkehr dieses Verdiktes entsteht, nicht vorenthalten: wir sehen das Ding selbst und merken die Arbeit nicht, die sich hinter ihm verbirgt. Uhde-Bernays.

GEORG JAKOB WOLF. Karl Stauffer-Bern. 1909. Erster Band der Publikation „Bildende Künste" im Verlag Bischoff und Höfle, München.

Dieser erste Band führt die angekündigte Folge kunstwissenschaftlicher Publikationen in trefflicher Weise ein. Das in Großquart gehaltene Heft enthält 42 teilweise ganzseitige Textillustrationen und vier ausgezeichnete Wiedergaben in Photogravüre. An Hand dieses dankenswert reichhaltigen Materials liest sich der sachliche, fließend geschriebene Text mit besonderm Nutzen. Wolf stellt Karl Stauffer dar, wie er kämpft und untergeht, und das mit dem feinen Takte, den man nicht jeder Biographie des Künstlers nachrühmen könnte. So reich übrigens Stauffers bewegtes Leben war, ein direkter Einfluß vom äußern Geschehen auf sein Ausdrucksvermögen ist selten nachzuweisen. Wolf mußte daher die innern ästhetischen Bedingungen seines Schaffens aufspüren und seine Erklärungen, die durch autentisches Material bekräftigt werden, sind durchaus einleuchtend. Es erscheint als wohlbegründeter Einwurf gegen Klingers Theorie von der aus dem Weltgefühl entspringenden Zeichnung, wenn man an Stauffers Werk und Wesen nachweisen kann, daß gerade die Hypertrophie des Formgefühls den Künstler zur Radierung und schließlich zur Plastik führten: „Zur streng im Realen bleibenden Radierung", die weder reflektiv noch phantastisch sein konnte, da sie nur der Übergang zur Plastik war. Vielleicht hätte bei Besprechung des gemalten Werkes der dominierende Sinn für Körperhaftigkeit etwas eingehender dargelegt werden sollen. Wir wollen aber mit dem Verf. nicht rechten. Seine Arbeit ist vollgewichtig, und wo nicht tiefer schürfend doch ungemein anregend. Neben den Arbeiten von Brahm und Lehrs ist diese neue, so erschöpfend illustrierte Publikation den sich stets mehrenden Stauffer-freunden warm zu empfehlen.

Jules Coulin.

LEO BALET, Der Frühholländer Geertgen tot Sint Jans. Mit 11 Tafeln. Haag. M. Nijhoff. 1910.

In erster Linie durch Befragung und Analyse des Bildermaterials, dann der spärlichen Notizen, besonders aber auch des damaligen Milieus, ferner durch

Digitized by Google

geschickte Heranziehung profaner und kirchlicher altholländischer Literatur und Volkspoesie gelingt es dem Verfasser, uns ein nahezu lückenloses Bild von dem menschlichen und künstlerischen Wesen Geertgens zu zeichnen. Ein Ausläufer der verfallenden Mystik, ein Gemüt voll tiefer Frömmigkeit gepaart, mit Klugheit und feiner Ironie für die Schwächen einer gedankenlosen Religionsübung, ein Mensch voll Selbständigkeit und naiver Kindlichkeit, als Maler begabt mit offenem Auge für alles Sichtbare und mit empfänglicher Seele für das Unsichtbare, Geheimnisvolle, so steht Geertgen vor uns als ein ganzer Mensch und zwar „Mensch in seiner reizendsten Erscheinungsform, als Kind."

Was aber bringt das Buch Neues für die Kunstgeschichte? Einmal ist durch Heranziehung eines bisher fast gänzlich unbeachteten Architekturbildes die Anfangsgrenze von Geertgens Schaffen unzweideutig festgelegt, und, da Geertgen nur 28 Jahre alt wurde, setzt Balet für die Lebenszeit des Künstlers die Jahre 1465—1495 an, wofür er auch kostümliche Belege erbringt. Damit wäre die Hypothese Friedländers bestätigt und auch der Befund der unzweifelhaft eigenhändigen Bilder — aus deren Liste das zu späte und ganz anders geartete Prager Triptychon gestrichen wird — spricht absolut nicht dagegen. Eingehend wird ferner das Schulverhältnis zu Ouwater untersucht, für das in dieser Frühzeit entstandene und so schwer zu deutende Amsterdamer Sippebild vermittelst einer Stelle aus der legenda aurea eine durchaus befriedigende Erklärung gegeben. In dem Pariser Lazarusbild beginnt Geertgen, seine Schwingen freier zu entfalten, die Christnacht bei Herrn v. Kauffmann und die bekannten Wiener Tafeln zeigen den Künstler in seiner vollen Blüte. Auch die Annahme, daß wir auf den Wiener Bildern Selbstbildnisse des Malers besitzen, vielleicht auch die darauf fußende geistreiche Deutung des schönen Berliner Johannesbildchens, ist nicht von der Hand zu weisen. Besonders feinsinnig muten die Beobachtungen über den psychischen Ausdruckswert der Farben in diesen letzten Bildern an. Nur noch der einzige Jan van Eyck hat in dieser frühen Zeit im Norden ähnliches erstrebt. In einem besonderen Kapitel wird Geertgen als Landschafter gewürdigt und zum Schluß ein Blick auf Geertgens Schule geworfen.

Man mag mit Verschiedenem, namentlich hinsichtlich der Würdigung des Dirk Bouts, nicht immer ganz einverstanden sein und ab und zu sprachlich dem Ausländer eine ungebräuchliche Form zu gut halten müssen. Aber man wird gerne gestehen, daß die so gründliche, originelle und anregende Arbeit eine sehr erfreuliche und wesentliche Bereicherung unserer Literatur bildet.

Benno Eggert.

RICHARD HAMANN, Die Frührenaissance der italienischen Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtlicher Einführung u. Erläuterungen. 1.—30. Tausend. Jena, Eugen Diederichs, geb. 4,50 M., in Leinwand 5,50 M.

Es ist schmerzlich ein Buch tadeln zu müssen, bei dem der Verleger keine Opfer gescheut hat, um es zu einer populären Publikation im besten Sinne des Wortes zu machen, dem er aber durch einen beklagenswerten Mißgriff in der Wahl des Bearbeiters seine eigentliche Bestimmung von vornherein erschwert hat. Freilich hätte man vom Verfasser, mochte ihm das Thema noch so ungelegen kommen, zumindest eine methodischere und weniger kapriziöse Erledigung seiner Aufgabe erwarten sollen, als sie der vorliegende Band bietet.

Der erste Mangel, den wir zu rügen haben, bestand in der willkürlichen Abgrenzung des Gebietes. Es ist doch recht gewagt, eine Auswahl von 200 Abbildungen nach Werken aus den drei letzten Jahrzehnten des Quattrocento (nota bene: mit prinzipiellem Ausschluß Venedigs!) schlechtweg „Die Frührenaissance der italienischen Malerei" zu betiteln; gewagt auch dann noch, wenn man, wie Hamann das versucht, sich unter diesem Gesichtspunkte in eine neue kunsthistorische Theorie hineinphantasiert, die, wenn sie überhaupt ernst zu nehmen wäre, jedenfalls nicht in so konfuser Form und an so unpassender Stelle vorgetragen werden dürfte. Denn es werden dabei geradezu fachmännische Anforderungen in der Wertung der vorhergehenden und der nachfolgenden Epochen an den Leser gestellt — an einen Leser, wohl verstanden, dem man andererseits glaubt mit dem unvermeidlichen „Quant' è bella giovinezza" und mit den trivialsten Daten aus der Lebensgeschichte der bekanntesten Heiligen dienen zu können.

Versucht man, aus dem verworrenen, sprunghaften und widerspruchsvollen Gedankengange des Verfassers das herauszuschälen, was den geschichtlichen Faden seiner Ausführungen gebildet haben möchte, so gewinnt man etwa folgendes Bild von den einzelnen Phasen der italienischen Malerei: Giotto bedeutet die Zeit der „klassischen Gotik". Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts bleibt der Stil weiter gotisch. Mit Masaccio beginnt dann

Digitized by Google

eine „klassische Vorrenaissance", in der Piero della Francesca als das größte und einflußreichste schöpferische Genie angesehen wird. Diese Strömung geht in das „Barock und Rokoko des Quattrocento" über, als dessen Hauptvertreter Mantegna und Melozzo genannt werden; in Florenz soll Fra Filippo die entsprechende Figur sein. Bis dahin „vollzieht sich ein Fortschritt, der die Entwicklung der Kunst in den nächsten Jahrhunderten vorwegnimmt, eine Entwicklung vom klassischen Stil zu barockestem Ende". An diesen Endpunkt „knüpft die Generation an, der man den Namen Frührenaissance im besonderen vorbehalten hat. Es ist die Kunst der 70er, 80er und 90er Jahre des XV. Jahrhunderts, die man unter eigentlicher Quattrocentokunst meint" . . . Die Anknüpfung ist negativ und reaktionär, sie wird zu einer „Gegenrenaissance" im gotischen Sinne: „Spätgotik ist die vorherrschende Physiognomie im Stile der letzten Jahrzehnte des XV. Jahrhunderts: Reaktion auf der ganzen Linie." Am gründlichsten ist die Rückkehr zum gotischen Stil in Siena, und unter dem Einfluß der Sienesen (?) steht denn auch die Kunst des typischsten aller Gotiker, Botticellis, der sich übrigens „nicht über die populäre Sentimentalität erhebt" und damit „die Herzen der Oberflächlichen gewinnt" [1]). Aber das so abwechslungsreiche XV. Jahrhundert erlebt zum Schluß noch eine neue Bewegung: die unausbleibliche Reaktion auf die „Renaissancegotik", eine allerdings noch nicht ganz klassische Renaissance der klassischen „Vorrenaissance", die nun erst recht die allereigentlichste „Frührenaissance" bedeutet und endlich — Gott sei Dank! — in die erzklassische „Hochrenaissance" des Cinquecento führt. Und der Rufer im Streit ist Domenico Ghirlandaio, der auf diese Weise endlich auch mal anfängt, in der italienischen Kunst eine Heldenrolle zu spielen. Nach der „Verknöcherung und Erstarrung" unter den gotischen Epigonen, nachdem schon „Landschaft, Raum und Natur ganz aus den Bildern geschwunden" waren (??), hilft er dem wahren Stil wieder etwas auf die Beine. — Ende gut, alles gut!

Wenn diese haarsträubenden Ideen von einer Kunstentwicklung im Quattrocento überhaupt der Widerlegung bedürften, so würde man sie mit Leichtigkeit aus des Verfassers eigenen Widersprüchen herauszulesen vermögen. Sie sind aber in einen Wust höchst subjektiver Impressionsanalysen so eingeschachtelt, daß man sie nur als Verlegenheitshypothesen ansehen kann, von denen die eine der anderen zu Liebe entstanden ist, und die nichts als eine eigensinnige Widerspenstigkeit gegen die normalen Prinzipien historischen Denkens gemeinsam haben.

In Einzelheiten oft sehr zutreffend und reich an originellen Beobachtungen ist die Charakterisierung der einzelnen Lokalschulen, bei der es aber auch nicht ohne allerlei absonderliche Schrullen abgeht. Die florentiner Kunst wird als positivistisch, sachlich, trocken geschildert, mit einem Zug ins Ordinäre und Plebejische, „bisweilen bis zu erhabener Häßlichkeit gesteigert" . . . „Man sieht, wie verwandt Florenz dem nüchternen und doch so kunsthungrigen Sinne des englischen Volkes ist." (?!) Die besten seiner Künstler sind denn auch gerade außerhalb ihrer Heimat „das geworden, was sie der Menschheit bedeuten." Dagegen ist Siena „die Stadt der fein gestimmten Seelen und der echten Vornehmheit"; im übrigen, wie gesagt, eine Hochburg der Gotik [1]). Umbrien „bedeutet im Quattrocento wohl die höchste künstlerische Potenz in Italien." Die Scheidung in Umbrien-Stadt und Umbrien-Land scheint mir nicht ganz glücklich. Der Verf. wünscht, daß man bei Signorelli an Tiroler Bauern denkt, „die erst in die Messe gehen, dann ins Wirtshaus, um zu jodeln, zu schuhplatteln und zu raufen", und später erinnert er an „Hodlers unverstandene Kunst, die einem an Signorelli sofort begreiflich wird." (!) Bedenklich ist die Schilderung der Ferraresen, die angeblich „das Erbe Piero della Francescas (sic!), den Sinn für malerische Feinheiten, für die Reize und Qualitäten des Lichtes" überkommen und weitergebildet haben. „Einen Begriff von der hohen Kunst der ersten Generation" soll hier die Pietà des Bonasia in Modena geben. (Sie ist 1475 datiert!) Die Klassifizierung ist interessant: „Ercole

(1) Weitere Bemerkungen über Botticelli: „Er setzt mit Kühle und Sicherheit seine Linienraffinements in Szene". „Wie Pflastersteine sind die Köpfe seiner Figuren ineinandergekeilt". „Etwas wirklich Liebenswürdiges wird man selten in den Köpfen seiner Madonnen erblicken". Sie haben „die gekränkten Mienen einer vornehmen Dame, der es eine Last ist, sich mit dem Kinde abzugeben." (!) Seine Engel sind „mit ihrem bewußten Blick, ihrer keck aufgehobenen Nase und irdischeren Körperbildung der Typus der Florentiner Range jener Tage." (!) Seine schaumgeborene Venus ist „gotischen spirituellen Figuren sehr viel verwandter als antiken Venusfiguren, während Masaccios Adam und Eva weltlicher, menschlicher und sowohl antiker wie moderner als diese Venus sind." „Die langhalsigen Mädchengestalten Botticellis, ihre bekümmerten Züge, die flache Brust und der lange Leib gehen auf die Gotisierung des Typus zurück." Sein Frühling wäre beinahe eine „ungenießbare, getüftelte Übersetzung geschriebener Poesie" geworden.

(1) Man beachte folgende eigenartige Definition des Benvenuto di Giovanni: „Archaisierender Meister, dessen altsienesische Madonnen und Heiligentypen durch paduanischen wie venezianischen Einfluß die Starrheit und Härte der Renaissance-Gotik erhalten haben."

Digitized by Google

de' Roberti ist der vorgeschrittenste der Ferraresen, er repräsentiert den status quo Ghirlandaio. Tura steckt tief in der Renaissancegotik drin. Cossa reicht am stärksten in den Stil der ersten Generation mit seinem Barock und Rokoko hinab" — so stark nämlich, daß der Verf. auf S. 14 von dem Berliner „Herbst" sagt: „Malerisch steht das Bild so hoch, daß an die Autorschaft Pieros (scil. della Francesca) selbst gedacht werden könnte". (!!) Cosimo Tura dürfte hie und da mit — Francesco Botticini (!) identisch sein; diese Hypothese nimmt Hamann so ernst, daß er die beiden Tafeln mit den Hl. Augustin und Monaca in der Florentiner Akademie mitten unter den Ferraresen zwischen authentischen Werken des Tura abbildet. Welch endlose Perspektive für das Botticiniproblem! Der Eklektizismus dieses Mannes war groß, aber er hatte, wie alles, seine Grenzen; ich möchte schon jetzt weiteren Deduktionen auf Hamannscher Basis vorbeugen, indem ich energisch erkläre, daß etwaige noch fernere Zusammenhänge, z. B. mit der altdeutschen Malerei, bei ihm materiell unmöglich waren. Mit den Einflüssen und Zusammenhängen springt der Verfasser überhaupt etwas gar kühn um; so werden mit einer unglaublichen Selbstverständlichkeit die Pollaioli aus Piero della Francesca und Mantegna abgeleitet, und bei Gozzolis „Raub der Helena" erfolgt ein Hinweis auf Fra Carnevale und die Verschmelzung umbro-paduanischer Tendenzen, als ob das die unverbindlichste Notiz von der Welt wäre.

Da offenbar auf den literarischen Stil der Einleitung die größte Mühe verwandt ist, so dürfen wir ihn wohl nicht mit Stillschweigen übergehen. Er wimmelt von Wölfflinismen. Das soll allerdings ein Vorwurf sein. Denn wenn jemand, der sich über die Grundsätze historischer Kritik und das morellianische ABC kunstwissenschaftlicher Methode offenbar erhaben glaubt, andererseits keine Bedenken trägt, sich auf den Jargon eines berühmten Kunsthistorikers einzupauken, dem eine gewisse literarische Lizenz im Vortrag eigener, geistvoller Gedanken ein notorisches Cachet gibt, so wirkt das nichts weniger als erfreulich. Wölfflin hat, (um ein Beispiel zu nennen), einmal den Witz gemacht, der Christus auf dem Taufbild Verrocchios sehe aus, wie ein armer Schulmeister; Hamann greift ihn auf und erweitert ihn: „und der Johannes wie ein Schuster". Mag sein, und zweifellos hat Leonardos Engel weder etwas von einem Schulbub noch von einem Schusterlehrling, aber mit derartigen Folgen von Witzen wird für die Charakteristik eines Künstlers wahrhaftig nichts gewonnen.

Es wurde schon anfangs der Bestrebungen des Verlegers lobend gedacht. Das Papier ist ausgezeichnet, die Autotypien lassen an Klarheit nichts zu wünschen übrig, die Ausstattung des Bandes ist geschmackvoll. Leider wird die Möglichkeit, ihn wenigstens als Bilderbuch zu benützen, dadurch wesentlich erschwert, daß die Abbildungen nach Werken eines und desselben Künstlers oft zerstreut sind, nach Gesichtspunkten der Anordnung, die bisher unbekannt waren und hoffentlich auch in Zukunft sich nicht einbürgern werden. Als Übelstand empfinde ich es ferner, daß einige Fresken nicht auch ganz, sondern nur im Detail reproduziert sind; es wird dadurch dem Leser verwehrt, die Gesamtkomposition selbst kennen zu lernen.

Der Verleger dürfte für seinen Idealismus, gleich 30000 Exemplare auf den Markt zu bringen, einen schlechten Lohn ernten; denn wegen all seiner Mängel möchte man dem Buche keine große Verbreitung, geschweige denn eine zweite Auflage — wenigstens nicht in dieser Form — wünschen.

Ernst Kühnel.

FRITZ BURGER, Die Villen des Andrea Palladio; ein Beitrag zur Entwicklungsgesch. der Renaissance-Architektur. Herausgegeben mit Unterstützung der königl. bayr. Akademie der Wissenschaften. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Mit 48 Tafeln. gr. 4°. 12 M.

Der Grundgedanke dieses Buches ist ein unbestreitbar durchaus richtiger: daß Palladios künstlerisches Wesen sich in seinen Villenbauten am unverhülltesten und einfachsten ausspreche, daher zur Erkenntnis dieses in seiner Art so einzigen Architekten eine gründliche Behandlung seiner Landhäuser höchst wichtiges beitragen müsse. Eine zweite überzeugende Rechtfertigung des Gegenstandes liegt in dem Umstande, daß die Palladianischen Villen, ausgenommen die Rotonda und die Villa Maser, so gut als unbekannt geblieben sind. So leistet der Verfasser hier eine doppelte Arbeit, in beiden Richtungen dankenswert, und die Unterstützung der bayr. Akademie der Wissenschaften erklärt sich schon durch die Wichtigkeit der Sache.

Die eigentliche Aufgabe ist anerkennswert tüchtig und sorgfältig gelöst; und es gehörte eine erhebliche Arbeitsleistung dazu, um alle jene längst vergessenen, vielfach umgebauten, meistens nur stückweise oder nach verändertem Plane zur Ausführung gelangten, heute großenteils entstellten oder gar zerfallenen Bauwerke aufzusuchen, zu studieren, wo nötig zu messen, aber auch die dazugehörigen

Digitized by Google

Originalzeichnungen Palladios, soweit sie noch vorhanden, zu vergleichen, zuletzt die unumgänglichen historischen Nachrichten dazu zu sammeln und die erforderlichen Archivstudien zu machen. So füllt das Buch eine für die Kenntnis der Palladianischen Baurichtung in der Tat noch bestehende Lücke in durchaus gediegener Weise aus. — Und es ist reich an neuen Beobachtungen, selbst an Entdeckungen fehlt es nicht. So ist der Nachweis neu, daß die heutige Gestalt der Villa Rotonda, obwohl sie im Ganzen dem veröffentlichten Plane Palladios entspricht, keineswegs die ursprünglich beabsichtigte sei, — ja daß die Villa bereits einmal ganz fertig war, doch ohne Mezzanin, und daß von Palladio selber die nachträgliche Einfügung eines solchen geplant und begonnen wurde. — Freilich scheint der Verfasser nicht berücksichtigt zu haben, daß gerade Palladio sozusagen als der Erfinder des Mezzanine in Attikaform gelten kann, und daß er schwerfällige Attiken — wohl nach dem Vorbild der antiken Triumphbögen — ungemein liebte und dieser Gestaltung eine geradezu unerfreuliche Verbreitung verschafft hat.

Übrigens macht sich in der sonderbaren gesimslosen Gestalt der Plattformbrüstung, wie sie Burger in Taf. 21, I als ursprünglich vorschlägt, der Umstand fühlbar, daß Burger nicht Architekt ist; ein solcher hätte diese wie abgesägt aussehende Form kaum gutgeheißen; übrigens eine Nebensächlichkeit. — Von besonderem Wert ist unter anderem dann die gründliche Behandlung der Villen Thiene in Quinto, Repeta in Campiglio, — besonders aber der großen Villen Foscari bei Malcontenta und Cornaro in Piombino; zuletzt der in ihrer Art vollkommenen Villa Badoer in Fratta Polesine; alles oder fast alles für uns neues Material, wenn auch bei Scamozzi Pläne dieser und anderer ähnlicher Bauwerke veröffentlicht sind. Insbesondere stellt die letztgenannte mit ihren mächtigen Freitreppen und flankierenden gebogenen Säulenhallen das vollständige Villenideal Palladios wenigstens einmal greifbar und ausgeführt uns vor Augen.

Wir empfinden gerade hier von neuem, in welch ungeheurem Umfange Palladio durch seine eigenartige theoretische Auffassung der Architektur, durch eine Extrahierung des eigentlichen Ideals der ganzen italienischen Renaissance, der Wiederbelebung der römischen Antike, in möglichst wenige Formen und Vorschriften, die Baukunst der übrigen außeritalienischen, insbesondere der nordischen Welt, seiner Auffassung zu Füßen gezwungen hat, bis tief in die Mitte des XIX. Jahrhunderts, — und bis nach Rußland und Amerika hinein. Bloß — die Italiener selber haben sich nicht recht gefügt, außer etwa Venetien; die übrigen Romanen nur teilweise. Ich hätte dagegen den Hinweis gerne gefunden, daß z. B. Schinkel durchaus ein griechischer Palladianer war — man denke nur an sein Schauspielhaus — und daß das sog. „Empire" in der Architektur der reinste Palladianismus geblieben ist. Gestalten wie Percier und Fontaine, wie der Karlsruher Weinbrenner gehören zum Bilde des italienischen Meisters als Randfiguren.

Der außerordentlich umfängliche ästhetische Apparat indessen, mit dem der Verfasser seine eigentliche Arbeit umschleiert hat, scheint mir überreichlich, wenn nicht öfters gar lästig. Es mag einem Architekten, der in Palladio schließlich doch seinen Fachgenossen in wohl bekannter Weise arbeiten sieht, nicht verargt werden, wenn er sagt, ihm wäre das Buch lieber gewesen, wenn sich der Verfasser einiges von seinen ästhetischen Spekulationen geschenkt hätte. Ganz neues kann man sich unter der Masse der etwas gewaltsam gehäuften Ausdrücke doch nicht vorstellen, wie „Energie der Bewegung", „nach obengehender Aktion", „das sich durch Entgegenstemmen mimisch klar aussprechende stolze Sichaufrichten", „in der Architektur dramatisierte Prinzipien", „Aktion der Mauermassen", schließlich gar: „eilige Vertikalen" — und wieder: „proportionelle Einheit", „peripherische Symmetrie", „optisch-linearer Bezüge", „plastische Antagonismus" und so unendlich vielen ähnlichen, die schließlich, nebst einem Urwald von Fremdwörtern, alles überwuchern und dem, der das Tatsächliche sucht, am Ende doch nichts hinterlassen, als eine Art Betäubung.

Das Bild des künstlerischen Strebens Palladios wird kaum klarer auf dem Wege, daß man an seinen Werken die Gelegenheit sucht einen etwas gemachten Reichtum an eigenem Geist, wie an ästhetischen Definitionen auszubreiten, die unfehlbar — nicht die Palladios waren; wenigstens nicht in dieser Umständlichkeit. Mit einigen guten kurzen deutschen Sätzen hätte man alles das, wie ich glaube, viel klarer und auch erschöpfend ausdrücken können. Ein Beispiel der Schreibweise Burgers für viele: „Eine Dynamik dieser durch die Dekoration unterschiedenen Mauermassen ist hier schon deshalb unmöglich, weil die latenten Bewegungstendenzen der Flächen zu stark kontrastieren, um sich zu einem den konstruktiven Gedanken verdeutlichenden Scheinorganismus nach den statischen Grundgesetzen zusammenzuschließen." —

Kurz, diese ästhetische Emballage, die zuerst einen sehr gelehrten Eindruck macht, wird recht lästig. Und in dem Buche ist auch sonst so

Digitized by Google

mancherlei nicht gerade unumstößlich. Weshalb z. B. die Kunst Palladios eine absolut „venezianische" sein soll, will uns nicht recht klar werden. Mir erscheint sie sehr festländisch und, wie der Erfolg erwies, sogar ungeheuer international, wenn auch nicht gerade „kosmisch", wie Burger gelegentlich sich ausdrückt.

Anderseits meine ich doch, daß der Villenbau Palladios nur eine Seite seines künstlerischen Wesens in sich fasse, daß Riesenkompositionen, wie die seiner Stadtpaläste (Pal. M. A. Thiene) insbesondere die, die das antike Haus zum Ausgangspunkt nehmen, für seine Art in anderer Richtung nicht minder wichtig und bezeichnend seien. Die eigentliche architektonisch-künstlerische tatsächliche Leistung liegt unzweifelhaft eher hier, der internationale Erfolg freilich mehr bei den Villen und Kirchen.

Übrigens fließen beide Seiten öfters in einander; die Villa Sarego in Miego, teilweise die V. Cornaro-Piombino, ist dem Stadtpalast Antonini in Udine auf das nächste verwandt.

Die beigegebenen Bilder sind leider oft schwach oder arg ausdruckslos. (So Taf. 34, I, T. 35, I.) Die Unterlagen waren eben gar zu wenig gut. — Die Farbenerklärung der Grundrisse fehlt, ihre Darstellung — öfters auch schraffiert — ist nicht konsequent durchgeführt. Druck und Papier aber von erfreulicher Schönheit. Albrecht Haupt.

RUD. ARTHUR PELTZER. Geschichte der Messingindustrie und der künstlerischen Arbeiten in Messing (Dinanderies) in Aachen und den Ländern zwischen Maas und Rhein von der Römerzeit bis zur Gegenwart. Aachen 1909. Cremer'sche Buchhandlung.

Der Verf. liefert auf Grund umfangreicher archivalischer Studien einen höchst wertvollen Beitrag zur Kenntnis der deutschen Metallindustrie in früheren Jahrhunderten, deren vollständige Geschichte nur auf Grund solcher Bearbeitungen örtlich begrenzter Gebiete aufgebaut werden kann.

Die Entwicklung der Messingindustrie in Aachen und Stolberg wird eingehend behandelt.

Daß die erhaltenen Urkunden wohl viel interessante Aufschlüsse über die wirtschaftlichen Verhältnisse der Messingindustrie geben, aber nur recht spärliche Nachrichten über die einzelnen Meister und ihre Werke, ist sehr bedauerlich, war aber kaum anders zu erwarten. Neue Feststellungen über die im Buche angeführten bekannten alten Messingkunstwerke hat Peltzer im einzelnen auch kaum zu bringen vermocht.

Dennoch gibt er für die Kunstgeschichte sehr beherzigenswerte Hinweise, die vielleicht wertvolle Ergebnisse zeitigen werden. Man wird ihm in der Ansicht beipflichten dürfen, daß bis um das Jahr 1800 die Erzeugung des Messings an die Orte gebunden war, wo sich Lager von Galmeierzen befanden, weil man erst damals lernte, das metallische Zink daraus abzuschneiden. Die Erze konnten für größeren Transport früher kaum in Frage kommen. Peltzer nimmt daher an, daß sich auch die künstlerische Bearbeitung des Messings an diesen Orten entwickelt haben müsse. Dafür in Frage käme aber für die früheren Jahrhunderte fast ausschließlich die Gegend zwischen Maas und Rhein.

Bei allen in höherem Maße zinkhaltigen Bronzegußwerken sei also zunächst die Entstehung in jenem Gebiete anzunehmen.

Diese Ansicht deckt sich in Anwendung auf eine große Reihe bedeutsamer Gußwerke im wesentlichen mit den bisherigen Annahmen.

Wünschenswert wäre aber, daß alle bisher bewußt fälschlich als „Bronze" bezeichneten Werke auf ihre Legierung untersucht würden, um die Messingarbeiten, bei denen das Kupfer mit etwa 30 % Zink gemischt ist, von den vornehmlich mit Zinn legierten Bronzearbeiten reinlich scheiden zu können.

Eine umfangreiche Zusammenstellung dieser Art müßte Hand in Hand mit einer gewissenhaften Stilkritik über viele ungeklärte Fragen auf dem Gebiete der alten Metallgußwerke Aufschluß bringen. Daß natürlich dabei die Transportmöglichkeit des Rohmessings berücksichtigt werden muß, von der offenkundig seit vielen Jahrhunderten ausgiebiger Gebrauch gemacht wurde, bedarf kaum der Hervorhebung. Herm. Lüer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGL. PR. KUNSTSAMMLUNGEN.

Nr. 4, Januar:

GLASER, Ein Sippenrelief aus der Werkstatt d. Meisters des Ulmer Hochaltars. (Abb.)

SCHÄFER, Ägyptische Denkskarabaen. (Abb.)

v. FALKE, Ein Emailbild aus d. Schule d. Nikolaus v. Verdun. (Abb.)

v. DONOP, Das Hoffbauersche Vermächtnis. (3 Abb.)

Nr. 5, Februar:

v. FALKE, Deutsche Porzellanfiguren. (10 Abb.) Neuerwerbungen des Kunstgew.-Mus. an Figuren von Nymphenburg (Bastelli, Auliczek), Frankenthal, Ludwigsburg (Beyer), Höchst (J. P. Melchior), Meißen (Kändler), Wien, Berlin (E. H. Reichard, Schadow).

SARRE, Neuerwerbungen syrischer u. persischer Keramik. (3 Abb.)

Glasierte Schale mit dunkelbraun. Lüster (Raqqa, Mitte 13. Jahrh.?); Tablett mit Tierkreisbildern, dunkelblau bemalte Halbfayence (datiert 971 d. H. = 1564 n. Chr.)

Nr. 6, März:

SCHOTTMÜLLER, Sassettas Gemälde: Die Messe des hl. Franz. (Abb.)

Offenbar nicht zu Sassettas Franziskusaltar in Borgo S. Sepolcro gehörig. Galt früher in der Sammlung Sir Coutts Lindsay als Benozzo.

WINNEFELD, Zwei Gallierdarstellungen im Antiquarium. (Abb.)

SPRINGER, Rembrandts Zeichnung „Der unartige Knabe". (2 Abb.)

Vermutet in der gleichen Darstellung in Pest eine Kopie nach dem Berliner Blatt, dessen Echtheit von Hofstede de Groot mit Unrecht angezweifelt wurde.

SCHÄFER, Altägyptische Zeitmesser. (2 Abb.)

MENADIER, Ein Kleinod Herzog Wilhelm V. von Bayern.

Mit Medaillenporträt von Ant. Abondio, um 1570.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Februar:

E. A. BENKARD, Die neue städt. Galerie in Frankfurt a. M. (11 Abb.)

Anordnung der Skulpturen unter Hervorhebung der wichtigsten Stücke.

F. SCHOTTMÜLLER, L. da Vinci und die Antike. (11 Abb.)

Betrachtungen über die Florabüste unter dem Gesichtspunkte von Leonardos Verhältnis zur Antike, die angeblich zu einer Zuschreibung der Büste an ihn bzw. seine Werkstatt führen.

M. H. BERNATH, Gemälde in der Accad. Properziana zu Assisi. (8 Abb.)

Matteo da Gualdo, Fiorenzo di Lorenzo, Tiberio d'Assisi, Niccolò Alunno.

O. KÜMMEL, Neue jap. Monumentalpublikationen.

ZEITSCHR. FÜR CHRISTLICHE KUNST.

Heft 11:

SCHNÜTGEN, Fünf spätgotische Devotionskreuzchen aus Metall. 1. Vorderseiten (Abb.).

J. A. ENDRES, Die „Verherrlichung des Dominikanerordens" in der spanischen Kapelle an S. M. Novella zu Florenz. (Abb.) Ein Beitrag zur Erklärung des Bildes.

F. WITTE, Die Deckelplatte eines roman. Tragaltars. (Abb.)

Bemalter Rahmen mit Elfenbeinplatte, vermutlich aus Tirol, im German. Museum.

K. ATZ, Über schmiedeeiserne Grabkreuze. (Abb.)

A. SCHMID, Polychromie der Kirchen, II.

H. KEUSSEN, D. Kölner Goldschmied Balthasar Lutz.

BÜCHERSCHAU.

KUNST UND KÜNSTLER.

Februar:

E. HANCKE, Manet als Porträtmaler. (11 Abb.)

H. SCHMITZ, Die Berliner Baumeister von 1786 bis 1806. (14 Abb.)

Erdmannsdorff, Unger, Gontard, C. G. Langhans, D. Gilly, F. Gilly, H. Gentz, u. a.

K. SCHEFFLER, Ernst Barlach. (6 Abb.)

G. MOORE, Das versinkende Paris. (4 Abb.)

DIE KUNST FÜR ALLE.

15. März:

A. AMERSDORFFER, Die Ausstellung französisch. Kunst des 18. Jahrh. in Berlin. (27 Abb., 3 Taf.)

Vorzügliches Bildmaterial in geschickter Auswahl.

P. CLEMER, Augustus Saint-Gaudens. (Schluß.)

KUNSTGESCHICHTLICHE ANZEIGEN

Nr. 2:

L. JUSTI, Giorgione: Rezens. von F. Wickhoff. Nennt P. Damini, Cavazzola, Cernoto, Palma Vecchio, Tizian, Seb. del Piombo, Marconi, F. Vecellio, Licinio, Lotto, Savoldo, P. Bordone, Cariani, Bonifazio Veronese, D. Campagnola, Verdizotti als Meister einer Reihe von Gemälden, die Justi sämtl. dem Giorgione zugeschrieben hat.

Digitized by Google

P. SCHUBRING, Hilfsbuch zur Kunstgeschichte: Rezens von F. M. Haberditzl.

B. HAENDKE, Kunstanalysen aus 19 Jahrhund.: Rezens. von E. Tietze-Conrat.

M. KEMMERICH, Frühmittelalterl. Porträtplastik in Deutschland: Rezens. von A. Stix.

F. EICHLER, Die deutsche Bibel des Erasmus Stratter: Rezens. von H. Tietze.

B. PATZAK, Die Villa Imperiale in Pesaro: Rezens. von H. Tietze.

H. W. SINGER, Die Kleinmeister: Rezens. von F. Braun.

E. SCHAEFFER, A. v. Dyck: Rezens. v. Haberditzl.

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

3. Heft:

D. VIOLLIER, Tombe romaine de Sierre (Valais). (Taf., 3 Abb.)

Funde: Münzen, Fibeln, Armbänder und „Simpulum" von Bronze, 3 Vasen.

TH. BURCKHARDT-ZIMMERMANN, Römische Zimmer mit Hypokausten in Baselaugst. (6 Abb.)

V. H. BOURGEOIS, La carrière romaine de la Lance près Concise (Vaud). (6 Abb.)

W. DEONNA, Quelques monuments antiques trouvés en Suisse. (10 Abb.)

Bronzearbeiten im Museum von Sitten.

H. KOEGLER, Einige Basler Kalender des 15. und 16. Jahrh. Fortsetzung. (7 Abb.)

Behandelt 5 Kalender, von 1495—1499.

L. STUMM, Niklaus Manuel, Hans Leu und Hans Stumm. (6 Taf., 5 Abb.)

Attribuiert den 1511 datierten Scheibenriß der hl. Anna selbdritt in Bern, der für ein Werk des N. Manuel gilt, Hans Leu d. J. Das Glasgemälde „Der alte und der junge Eidgenoß" (Slg. Engel-Gros), der Scheibenriß mit dem Metzgerwappen (Slg. Ed. v. Rodt) und der Entwurf einer Berner Standesscheibe von 1530 (Hist. Mus., Bern) werden als Arbeiten des Berner Glasmalers Hans Funk d. Ä. bezeichnet und eingehend besprochen.

M. DE TECHTERMANN, Le mobilier d'une commanderie de l'ordre de St. Jean de Jérusalem au 15e siècle, en Suisse.

Freiburger Inventar von 1480.

ARCHIVALISCHE NOTIZEN:

K. Hauser, Winterthur kauft Harnische in Como.

R. Wegeli, Zur Münzgeschichte der Stadt Diessenhofen, 1422.

L'ARTE, fasc. 1:

G. WILPERT, Sancta Maria Antiqua. (11 Abb.)

Behandelt die Gründung der Basilika und die Fresken vom Ende des 5. bis Ende des 7. Jahrh. Forts. folgt.

G. FRIZZONI, Nuove rivelazioni nei disegni del museo di Francoforte. (10 Abb.)

Hält die Raphaelstudie zur „Schule von Athen" für spätere Kopie, macht auf den Hercules Farnese auf einer Zeichnung A. Carraccis aufmerksam, und bespricht dann die altdeutschen und niederländischen Blätter.

R. PAPINI, L'opera di Benozzo Gozzoli in Sa. Rosa di Viterbo. (9 Abb.)

Legenden aus dem Leben der hl. Rosa, 1453 gemalt, 1632 zerstört und durch Kopien von F. Sebastini ersetzt.

C. GRIGIONI, Un' opera ignota di Lorenzo Bregno. (Abb.)

Drei Heiligenstatuen von einem Altar in der Kathedrale von Cesena, jetzt getrennt. Mit archivalischen Notizen.

A. RAVA, Un architetto sfortunato: Marco Torresini. (2 Abb.)

Venezianer, geb. 1668, an einer Konkurrenz für einen Altar in S. Marco beteiligt, 1731.

O. OKKONEN, Note su Antoniazzo Romano e sulla scuola pittorica romana nel '400.

A. VENTURI, Una pisside e una cassettina d'avorio saracena nel Museo diocesano di Trento. (6 Abb.)

Sizilische Arbeiten des 12. Jahrh.

CORRIERI. CRONACA.

G. BIADEGO, Pisanus pictor. Nota terza. (Rez. von A. Venturi.)

BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO.

RASSEGNA D'ARTE, Gennaio:

A. RATTI, L'odissea di un bellissimo Brueghel-Rubens già nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano. (Taf., 3 Abb.)

Das Bild hängt jetzt im Prado als No. 1252.

C. VICENZI, Di tre fogli di disegni quattrocenteschi dall' antico. (8 Abb.)

Neue Erwerbungen der Ambrosiana; Studien nach antiken Sarkophagreliefs, doppelseitig. Wohl von einem Bildhauer; jedenfalls nicht von Pisanello, an den man gedacht hatte.

G. FRIZZONI, Di alcune opere di Giov. Cariani a proposito della donazione Dannioni all' Ambrosiana. (4 Abb.)

Behandelt die beiden Bilder in der Ambrosiana und das im Cast. Sforzesco zu Mailand.

F. MALAGUZZI VALERI, L'Amadeo a S. Colombano al Lambro. (5 Abb.)

Behandelt das alte Kastell und die Renaissancekirche S. Rocco (erbaut seit 1514).

F. MASON PERKINS, Un dipinto inedito del Perugino. (Taf.)

Anbetung des Kindes, um 1550. Slg. Sir G. Sittwell (Renishaw Hall, Chesterfield).

E. DIEZ, Il busto in cera di Flora attribuito a Leonardo.

Vermutet in der Berliner Flora einen — vielleicht späteren — Wachsguß nach einer Tonbüste von Leonardos Hand.

Digitized by Google

L. TESTI, Per Francesco Squarcione.
Kontroverse mit Kristeller.

Febbraio:

J. BRECK, La scultura italiana nel Metropolitan Museum di New York. (Taf., 6 Abb.)
Engelskopf von A. Rossellino (Relieffragment, Marmor), Bronzeputto von Verocchio, kniende Magdalena aus seiner Schule, Terrakottarelief v. Meist. d. Pellegrinikapelle, Madonnenstatue aus der Werkstatt des Nino Pisano, „Temperanza" von Jacobello und Pierpaolo delle Massegne, Arbeiten der Robbia u. a. m.

G. NATALI, Artiste pavesi.
Laura de' Bossi (Miniatorin in der 2. Hälfte des 15. Jahrh.), Andreola Barrachi (Gemälde von 1489 im Museo Civ. in Pavia) u. Antonia Peregrina (Kunststickerin, Ende 17. Jahrh.).

E. MAUCERI, La pittura in Siracusa nel secolo XV. (8 Abb.)
Ergänzung zu dem Aufsatz des Verf. im Bollet. d'Arte 1908, no. 6 (giugno) über die Gemälde im Archäol. Mus. zu Syrakus.

C. F. PFOULKES, Una mezza figura di donna di scuola leonardesca in una collezione privata a Londra. (Taf., 2 Abb.)
Gemälde in der Slg. Sir Kenneth Muir-Mackenzie, 1879 in Burlington House und 1904 in Grafton Gall. ausgestellt. Motiv der Mona Lisa verwandt; Ausführung vielleicht von Melzi.

F. GEREVICH, Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel trecento. (Forts.; 3 Abb.

L. ANGELINI, Un chiostro del rinascimento, e una chiesetta trecentesca in Torre Boldone (Bergamo). (7 Abb.)

L. TESTI, Per Francesco Squarcione. (Forts.)
Kontroverse mit Kristeller.

THE BURLINGTON MAGAZINE, Febr.:

S. COLVIN, Tintoretto at the Brit. Mus. II. (3 Abb.)
Fortsetzung des Aufsatzes über Tintorettos Zeichnungen.

E. DILLON, English enamels on brass of the 17th centy. (Farbentaf.)
Gruppe von Emailarbeiten an Bronzegeräten im Brit. Mus., S. Kens. M. u. engl. Privatbesitz, deren Technik sonst nur an russischen Ikonen u. dgl. vorkommt und vermutlich aus Rußland importiert wurde.

R. E. FRY, The Umbrian Exhibition at the B. F. A. C. (3 Abb.)
Frühbilder von Pintoricchio, die seine Abhängigkeit von Fiorenzo di Lorenzo zeigen, darunter die Pietà Holford (Abb.), Perugino (Sebastian u. Hieronymus). Signorelli: Madonna Benson, Pietà Stirling Maxwell (Abb.), Gastmahl in Dublin.

M. DENIS, Cézanne. II. (2 Abb.)

Notes on various works of art:

L. CUST, Cornelius Janssen van Ceulen.

J. WEALE, J. v. Eyck painting at Cambrai in 1413, and then settling in Paris: an apocryphal story refuted.

A. WIEL, The Campanile of St. Mark's.

Art Books of the month:

J. GETZ, Catal. of the Macomber Coll. of chinese pottery.

E. ZIMMERMANN, Erfindg. u. Frühzeit d. Meißner Porzellans.

D. WILMER, Early english glass.

L. F. DAY, Windows. (3d ed.)

R. M. CLAY, The mediaeval hospitals of England.

MARRIAGE, Sculptures of Chartres cathedral.

A. GOTCH, The grooth of the english house.

B. CHANCELLOR, Lives of the british architects.

H. JANTZEN, D. niederländ. Architekturbild.
u. a. m.

WM. WALTON, Exhib. in New York of portraits by v. Dyck. (3 Abb.)

K. COX, Dutch pictures in the Hudson-Fulton-Exhib. III. (2 Abb.)

GAZETTE DES BEAUX-ARTS, Février:

L. ROSENTHAL, Du romantisme au réalisme: les conditions sociales de la peinture sons la monarchie de juillet. 1er art. (Viele Abb.)

H. MARTIN, Les „Heures de Boussu" et leurs bordures symboliques. (19 Abb.)
Ms. in der Bibliothèque de l'Arsenal, no. 1185, früher als „Heures de Mme. de Lalaing" bekannt. Nach 1490 zu datieren.

L. BÉNÉDITE, Charles Meryon. 1er art. (3 Abb.)

A. PÉRATÉ, Un peintre dominicain: Le P. Besson. (7 Abb.)
Missionar in Syrien, † 1861.

G. BENOIT-LÉVY, La Cité-Jardin. (9 Abb.)
Über Cottagebauten, insbesond. in Port-Sunlight.

Bibliographie:

Basily-Callimaki, J. B. Isabey. (Taf., 4 Abb.)

ART ET DÉCORATION, Février:

M. P. VERNEUIL, Étoffes japonaises.
Mit 10 vorzüglichen Vielfarbendrucken.

L. VAUXCELLES, Henry Caro-Delvaille. (11 Abb.)

P. VITRY, Camille Lefèvre. (12 Abb.)

G. DE TRESSAN, Gardes de sabres japonaises.
Mit 22 Abb., meist nach Stücken in der Sammlung des Verf.

Digitized by Google

LES ARTS, Février:

P. LAFOND, Les tableaux de van Dyck au Musée du Prado. (12 Abb.)

F. MASSON, Les accroissements des musées: Château de Malmaison. (10 Abb.)

Kunstgewerbliche Gegenstände von historischer Bedeutung.

L. GIELLY, Les dessins attribués au Sodoma au Musée du Louvre et à l'École des Beaux-Arts. (5 Abb.)

LE BUSTE DU MUSÉE DE BERLIN. (6 Abb.)

Spricht sich gegen Bode u. für die Autorschaft des R. C. Lucas aus.

KUNSTCHRONIK, Nr. 17. (25. Febr.)

W. v. SEIDLITZ, Leonardo da Vinci: Rezens. von Woermann.

POGGI, Il duomo di Firenze: Rezens. von Hadeln.

DURM, Die Baukunst d. Griechen: Rezens. von Michaelis.

P. HARTWIG, Hans v. Marées' Fresken: Rezens. von Waldmann.

H. CORNELIUS, Elementargesetze d. bild. Kunst: Rezens. von Berger.

B. BERENSON, Italian painters: Rezens. v. Bernath.

O. SIRÉN, Giottino: Rezens. von Schubring.

CICERONE, Nr. 4:

R. GRAUL, Die französ. Kunstausstellung der Berliner Akademie. (12 Abb.)

E. W. BRAUN, Die Büste Kaiser Josefs I. von Kändler.

In der Galerie Liechtenstein, Wien; zwischen 1742 u. 1745 anzusetzen.

E. KÜHNEL, Islamische Buchkunst (Sonderausstellung im Berliner Kunstgewerbemuseum).

NEUE BÜCHER

FLORENTINER BILDHAUER DER RENAISSANCE. Von Wilhelm Bode. Zweite umgearbeitete u. erweiterte Auflage. Verlag von Bruno Cassirer, Berlin. (Preis geh. M. 16.—, geb. M. 20.—.)

Wilhelm Bodes „Florentiner Bildhauer" sind soeben in zweiter, auch illustrativ stark erweiterter Auflage erschienen. Als wichtigste Ergänzung ist ein Kapitel über Lionardo als Bildhauer hinzugekommen, in dem der Verf. in der ihm eigenen persönlichen Form all das noch einmal zusammenfaßt, was er kürzlich in seinen verschiedenen Äußerungen über die Berliner „Flora" bereits ausgesprochen hat. Diese selbst ist dem Werke des Meisters eingereiht und in die spätere Zeit, in die Jahre des letzten Aufenthaltes in Florenz einbezogen. — In dem Vorwort zur zweiten Auflage verteidigt Bode die ihm früher zum Vorwurf gemachte stellenweise polemische Form seines Buches mit Gründen, deren Berechtigung diesem Forscher unbedingt zugestanden werden muß. Im übrigen darf an dieser Stelle der Wert und der Charakter dieses grundlegenden Handbuches als bekannt vorausgesetzt werden, dessen 175 Abbildungen, die z. T. als Tafeln gegeben sind, ein prächtiges Anschauungsmaterial zu den Worten des Gelehrten vermitteln. B.

MEISTERZEICHNUNGEN DEUTSCH. KÜNSTLER. Für den Kunstunterricht herausgegeben von Karl Reichhold. Mit Text von G. J. Kern, M. Lehrs, H. Pallmann und J. Vogel. F. Bruckmann, A.-G München, 1910. Kart. M. 5.—, in Lein. M. 6.50.

Die hier vereinigte Auswahl von Meisterzeichnungen deutscher Künstler geht pädagogischen Zielen nach und berührt sich eng mit den mannigfachen Bestrebungen unserer Zeit, der heranwachsenden Jugend das Auge für künstlerische Schönheit zu öffnen. In diesem Sinne hat der Herausgeber allerdings klar und scharf seine Aufgabe erkannt und das stattliche Buch wird zweifellos sein Teil dazu beitragen, dem Schüler an Hand vollkommener Beispiele die Schönheit künstlerischer Formensprache nahezubringen. Mit den kurzen Biographien der vertretenen toten und lebenden Meister und ebenso mit den knappen Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln sind Fachmänner betraut worden, die sich mit selbstverständlicher Vollkommenheit ihrer Aufgaben entledigten. Bei der Auswahl der hundert reproduzierten Zeichnungen wurde ausnahmslos die menschliche Gestalt, sowohl ganz wie in ihren Details, berücksichtigt. Der Herausgeber erkannte mit Recht, daß die Einfachheit der linearen Komposition an solchen Motiven am unmittelbarsten in die Erscheinung tritt. Die technische Ausstattung ist glänzend. B.

MARIUS-ARY LEBLOND, Peintres de Races. G. van Oest & Cie., Bruxelles.

Ein seltsames Buch, dessen Verfasser auf dem Standpunkt steht, daß sich die Kunst in der Rasse offenbare und z. B. in diesem Sinne für Deutschland Liebermann in Anspruch nimmt. Wie verkehrt die Voraussetzung, wie vergeblich das Bemühen infolgedessen ist, leuchtet von selbst ein. Man kann über die mit mancherlei gelehrtem Handwerkszeug psychologisch konstruierte Einleitung hinweggehen, und es bleiben dann einige interesssante Essays, die uns charakteristische Vertreter der Rasse in der modernen Malerei nahebringen sollen. Behandelt sind: van Gogh, Anglada, Diriks, Brangwyn, Tarkhoff,

Digitized by Google

Frédéric, Laermans, Liebermann, Dufrénoy, Lacoste, Segantini, Noiré, Morrice, Gauguin. Wie alle Bücher des ausgezeichneten Verlages, so ist auch dieses prächtig und reich ausgetattet, so daß es wohl im engeren Vaterlande des Verfassers einige Beachtung finden kann. B.

KÖNIGLICHE AKADEMIE IN POSEN. Festschrift zur Einweihung d. Neubaues am 18. Jan. 1910. Enthält: Bericht über die Ziele und die bisherige Entwicklung der Kgl. Akademie, vom Rektor Prof. Dr. Spies. Baubeschreibung, vom Kgl. Landbauinspektor Kropp.

ALEXANDER MOSZKOWSKI, Die Kunst in tausend Jahren (Betrachtungen und Prognosen.) Verlag von Alfred Kröner, Leipzig.

H. WACHTLER, Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Reliefsarkophage. (Aus Natur und Geisteswelt.) B. G. Teubner, Leipzig.

KARL VOLL, Vergleichende Gemäldestudien. Neue Folge. Georg Müller, München.

J. von SCHLOSSER, Werke der Kleinplastik in der Skulpturen Sammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

GOETHES Italienische Reise. In neuer wohlfeiler Ausgabe für Italienreisende herausgegeben nach der vom Dichter selbst besorgten Ausgabe letzter Hand. Taschenformat. 2 Bde. à M. 2,25 in Geschenkkarton. In Leder geb. M. 6.—. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

MAX v. BOEHN, Toledo. Mit 50 z. T. ganzseitigen Abbildungen. (Stätten der Kultur, Bd. 24.) Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

HANS SPECKTERS Briefe aus Italien, herausgegeben und eingeleitet von Rosa Schapire.

HEUPEL-SIEGEN, Plastische Anatomie d. Mensch. Verlag von August Bagel, Düsseldorf.

JOSEPH BRAUN S. J., Die Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, Bd. II. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i/Br.

BERTHOLD LAUFER, Chinese Pottery of the Han Dynasty. Verlag E. J. Brill Ltd., Leiden.

JEAN DE BOSSCHERE, La Sculpture Anversoise aux XVe et XVIe siècles. (Collection des grands artistes des Pays-Bas). Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

ZUR GEFL. BEACHTUNG: Auf mehrfach geäußerten Wunsch hin erklären wir uns bereit, die den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" und dem „Cicerone" beigegebenen Tafeln zur Komplettierung von Vorlagen-Sammlungen usw. Interessenten auch einzeln gegen Einsendung von M. 0,30 in Briefmarken abzugeben. Der Verlag.

III. Jahrgang, Heft III.
Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.
Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, Charlottenburg, Grolmanstraße 54.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.
Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. H. UHDE-BERNAYS, Herrsching am Ammersee. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

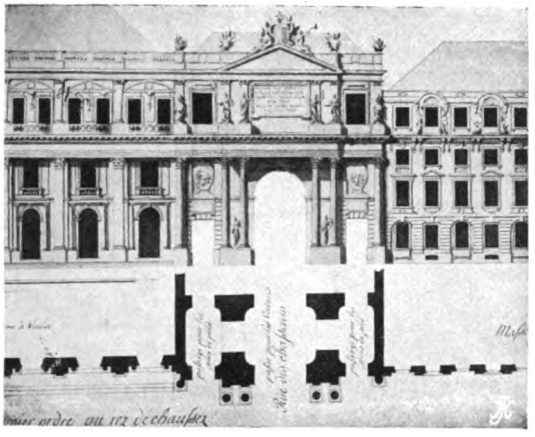


Abb. 1. Längsseite mit Grundriß des Erdgeschosses

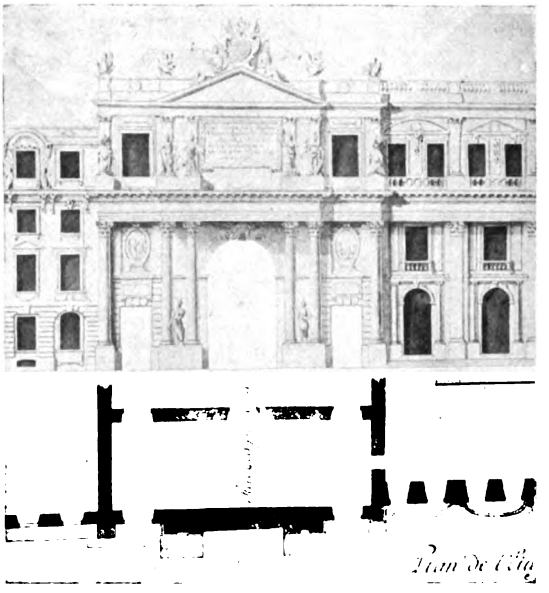


Abb. 2. Längsseite mit Grundriß des Attikageschosses

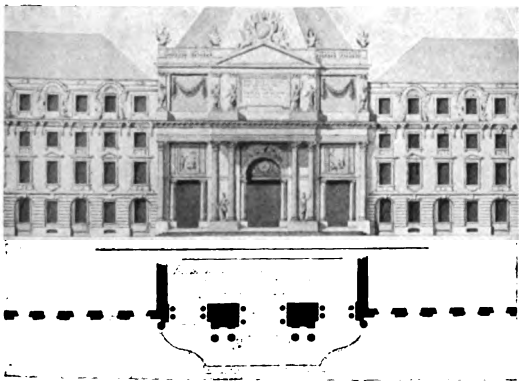


Abb. 3. Schmalseite mit Grundriß des Erdgeschosses

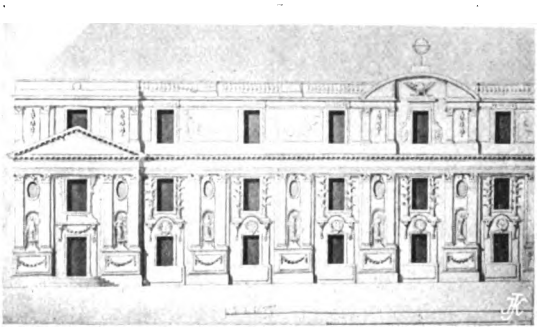


Abb. 4. Bibliothek

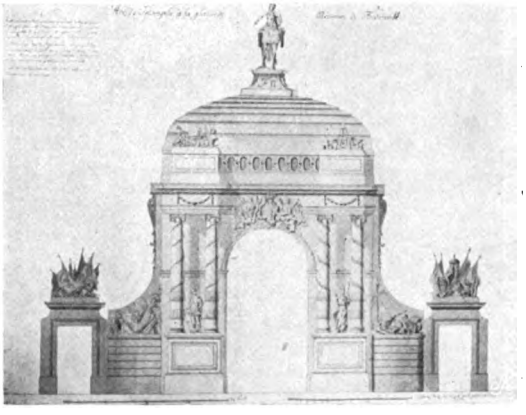


Abb. 5. Denkmal Friedrichs des Großen

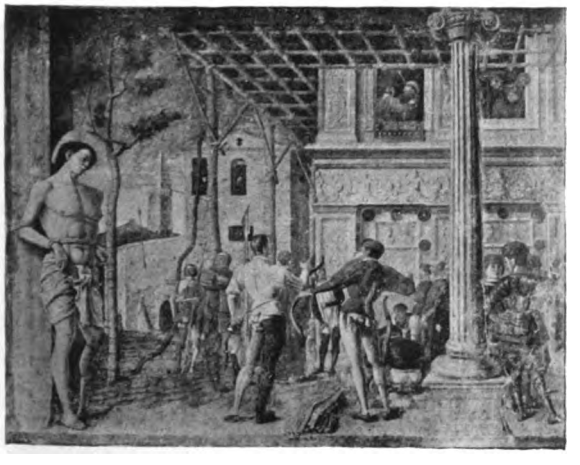
Zu: A. E. BRINCKMANN, B. R. BOURDETS ENTWÜRFE FÜR BERLIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Kopien der Christophorusbilder Mantegnas

Paris bei Mme. André-Jacquemart (aus der Gaz. d. b.-a. 1886).



Kopien der Christophorusbilder Mantegnas

Parma, Galerie (Aufn. des Verfassers)

Zu: W. GRÄFF, KOPIEN NACH MANTEGNAS CHRISTOPHORUSBILDERN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. VASARI,
Der Einzug Leos X. in Florenz. Fresko

Palazzo della Signoria, Florenz

Abb. 2. VASARI,
Der Einzug Leos X. in Florenz. Fresko. (Detail.)

Palazzo della Signoria, Florenz

PONTORMO: Bildnis des Francesco da Castiglione

Palazzo Pitti, Florenz

Zu: E. SCHAEFFER,
DER HERAKLES DES BACCIO BANDINELLI und EIN BILDNIS PONTORMOS IM PALAZZO PITTI

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. J. JANSZ DE STOMME Sammlung Baron P. P. Korff

Abb. 2. J. v. NECK Sammlung O. E. Bras

Abb. 3. J. KYCKENBURG Sammlung Graf Golenischtscheff Kutusoff

Zu: C. HOFSTEDE DE GROOT, KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE HOLLÄNDISCHE BILDER AUF DER PETERSBURGER AUSSTELLUNG VON 1908

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4
HERMAN DONCKER

Versteigerung A. Hommel in Zürich, August 1909

Abb. 5
HERMAN DONCKER

Sammlung K. M. von Wolf

Zu: C. HOFSTEDE DE GROOT, KRITISCHE BEMERKUNGEN ÜBER EINIGE HOLLÄNDISCHE BILDER AUF DER PETERSBURGER AUSSTELLUNG VON 1908

Digitized by Google

Digitized by Google

Porträt Eitelfriedrichs III. von Hohenzollern — Rom, Pinacoteca Vaticana

Gemahlin Eitelfriedrich III. — Rom, Pinacoteca Vaticana

Zu: H. VOSS, ZWEI UNBEKANNTE HOHENZOLLERNPORTRÄTS DES MEISTERS VON MESSKIRCH

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

III. JAHRGANG · HEFT 4 — APRIL 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Digitized by Google

E. R. WEISS 1909

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M. bei direkter Zusendung mit Portoberechnung

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 4

ABHANDLUNGEN

ANTON REICHEL, Ostasien und das Abendland. Mit 6 Abbildungen auf 1 Tafel . S. 135

WILHELM SCHMIDT, Gemälde aus der Sammlung Röhrer. Mit 12 Abbildungen auf 4 Tafeln . . . . . S. 141

CURT GLASER, Zur Zeitbestimmung der Stiche des Hausbuchmeisters. Mit 8 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 145

HUGO KEHRER, Martin Schongauer in Spanien. Mit 3 Abbildungen auf 1 Tafel S. 157

MISZELLEN

Franz Landsberger, Konrad Witz in Konstanz. Mit 3 Abbildungen auf 1 Tafel . S. 159

Hermann Voss, Holbein und Raffael . S. 159

B. Nogara, Per la storia della cappella sistina. . . . . S. 160

Fritz Saxl, Zur Datierung von Schongauers „Raufenden Goldschmiedelehrlingen". B. 91. Mit 1 Abbildung im Text . . . . . S. 162

LITERATUR

Ebhardt, Die Burgen Italiens. Bd. I. Oberitalien. (A. Haupt) . . . . . S. 163

Dirr, Augsburg. Stätten der Kultur Band 20 (Baum) . . . . . S. 164

Denkmale und Erinnerungen des Hauses Wittelsbach im Bayer. National-Museum. Herausgegeben v. d. Direktion. (Goldschmidt.) S. 164

Zottmann, Zur Kunst von Elias Greither dem Älteren. (Bassermann-Jordan) . . . . . S. 165

Joseph, Geschichte der Baukunst des 19. Jahrhunderts. (Herm. Schmitz). . . . . S. 165

Armstrong, Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. (v. Schleinitz) . S. 166

Bassermann-Jordan, Der Schmuck. (Monograph. d. Kstgew. Bd. XII. (R. Schmidt) S. 168

Roth, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. (Sigerus) . . . . . S. 168

Meier-Graefe, Spanische Reise. (M. von Boehn) . . . . . S. 169

v. Frimmel, Zur Kunstphilosophie. (Freyer) S. 169

Eine Erwiderung . . . . . S. 170

Rundschau . . . . . S. 172

Neue Bücher . . . . . S. 176

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

OSTASIEN UND DAS ABENDLAND

Mit sechs Abbildungen auf einer Tafel

Von ANTON REICHEL

Wir sind gewohnt, die vorgriechische Kunst der östlichen Mittelmeerländer nach den Hauptfundstellen die kretisch-mykenische, oder auch kürzer die ägäische Kunst zu nennen, wobei ersterer Bezeichung aus sachlichen Gründen jedenfalls der Vorzug gegeben werden muß. Die Formensprache dieser Kunst ist von verblüffender Eigenart und Selbständigkeit; trotzdem lassen sich Einflüsse verschiedener Art nachweisen, die von den regen Beziehungen nach Ägypten und dem Orient Zeugnis geben[1]).

Zu den merkwürdigsten Gebilden der Formensprache dieser Kunst gehören eigentümlich geformte Zacken, die zur Darstellung von Terrain verwendet ganz unregelmäßig über die Bildfläche verstreut sind (z. B. auf den Goldbechern von Vaphio). Da diese mit plastischen Mitteln — in Relieftechnik — ausgeführten Formen nicht nur von unten, sondern auch vom oberen Rande der Darstellung in die Bildebene hineinragen, versuchte man sie bereits als Wolken zu deuten[2]). Gehörte nun diese Form der späteren mykenischen Epoche an, so finden wir in der kretischen Kunst Terrainformen, die sich als flockenartige Gebilde von unregelmäßig-konzentrischem Gefüge darstellen, mit der mykenischen Form aber die Funktion innerhalb des Bildes teilen. Für diese Form ist die malerische Technik charakteristisch, und zwar so, daß wir sogar auf einer späteren mykenischen Nachbildung der kretischen Form — den mykenischen Dolchklingen — die malerische Technik mit eingelegten farbigen Metallen nachgeahmt finden (Abb. 1 u. 2). Analogien für diese Formen finden sich im Rahmen der antiken Kunst der Mittelmeerländer nicht; umso überraschender ist es deshalb, daß wir sie auf alten Stoffen wiederfinden, die in japanischen Klöstern aus früher Zeit aufbewahrt werden (Abb. 3).

Wenn wir diese Beobachtung im folgenden zum Ausgangspunkte einer Erörterung über das Verhältnis der antiken Kunst zu der Ostasiens machen, müssen wir, sollen die Analogien der Formen nicht dem Odium der Zufälligkeit anheimfallen, die geeignete Brücke über die ungeheuere Kluft der Jahrhunderte finden. Die altjapanische Kunst ist in ihren wesentlichen Zügen durch China bedingt (vgl. Histoire de l'art du Japon. Ouvrage publié par la Commission Impériale du Japon à l'Exposition Universelle de Paris, 1900). Auf die altchinesische Kunst wird also zuerst unser Augenmerk zu richten sein.

Die Hauptquelle für unsere Kenntnis der ältesten, von außen noch unbeeinflußten chinesichen Kunstwerke ist das Po-ku-tú-lu[3]) des großen Kunstarchäologen Wang-Fu. Er behandelt darin in 30 Büchern die Sammlung des Kaisers Hui-tsung, unter dessen Regierung (1101 bis 1126 n. Chr.) die Museologie in China ihre höchste Blüte erreichte.

(1) E. Reisch. Über die neuen Ausgrabungen auf Kreta. Mitt. d. anthropol. Gesellsch. Wien. XXXIV. (1904.) — A. Reichel. Studien zur kretisch-mykenischen Kunst. Jahreshefte d. österr. archäol. Inst. 1908. S. 242ff.

(2) A. Riegl. Die kunsthistorische Stellung der Becher von Vaphio. Jahreshefte d. österr. archäol. Inst. 1906. S. 1.

(3) Friedr. Hirth. „Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst." — T'oung pao. Vol. VII. Bausteine zu einer Geschichte der chinesischen Literatur S. 481: „Wer sich daher von den Mustern der ältesten Bronzen eine möglichst genaue Vorstellung machen will, bemühe sich in die kgl. Bibliothek in Berlin wegen der zweiten Ausgabe (Folio), genannt Tschï-ta Po-ku-tú-lu." Ich zitiere nach einem 2. Exemplar, das sich im Besitze des Herrn Hofrat Strzygowski in Wien befindet und mit dem Berliner nicht durchaus übereinstimmt.

Digitized by Google

Im Po-ku-tú-lu lernen wir als eine der charakteristischesten Formen der altchinesischen Kunst die „Wolke" kennen, die in verschiedenen Umbildungen und Varianten den Bronzen zum Schmuck dient (Abb. 4). Ein Vergleich der Wolke — auf dem mittleren Streifen die langgezogene Figur, die sich hell vom Mäandergrund abhebt — mit der oben angeführten „Terrainform" auf dem mykenischen Dolche und den Formen des japanischen Stoffes zeigt eine unverkennbare Verwandtschaft der Formen; außerdem läßt sich auch eine vielfach analoge Verwendung der Wolkenform des Po-ku-tú-lu mit der der kretisch-mykenischen Formen innerhalb einer künstlerischen Komposition nachweisen[1]). Unter diesen soll nur auf eine näher eingegangen werden: Die Wolkenform findet sich nämlich als Füllornament zwischen figürlichen Darstellungen. So gewahren wir auf einem Bronzeteller die Darstellung von Tieren und Tiergruppen, um die verstreut sich die Wolkenschnörkel befinden (Po-ku-tú-lu XIX, S. 33, XX, S. 35 und XX, S. 18); als abenländisches Analogon dafür sei an die Terrainflocken auf den Dolchklingen erinnert. Die genannten Formen gehen auf die eigentümlichen Gebilde zurück, die unter dem Namen der Glückszepter bekannt sind (Abb. 5) und die auf Bronzen vielfach in China in ähnlichem Sinne verwendet werden, wie bei uns das Kreuz, das Herz, der Anker usw. Eine spätere Deutung dieser in zahllosen Formen dargestellten Gebilde läßt sie aus dem Bilde einer seltenen Pilzart entstanden sein. O. Münsterberg hält sie (I, S. 123) für älter als die naturalistische Pflanzenbeobachtung, eine Behauptung, deren Richtigkeit ich nicht kontrollieren kann; jedenfalls haben wir es aber mit einer Form zu tun, die unserer Wolkenform sehr nahe steht und mit ihr die große Variationsfähigkeit teilt. Als besonders wichtig muß aber hervorgehoben werden, daß die späteren Darstellungen des Glückspilzes nahe verwandt erscheinen sowohl mit der chinesischen Wolkenform als auch mit der Glückszepterform, und daß sie in der mykenischen Terrainform ein schlagendes Analogon finden (Abb. 6, vergl. mit Abb. 2 u. 3). Diese formalen Beziehungen zwischen den Ornamenten des Stoffes und denen der alten Bronzen lassen mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit annehmen, daß der Ursprung der Wolkenform auf den japanischen Stoffen in eine frühe Zeit zu verlegen ist, die etwa bis zu den Bronzen des Po-ku-tú-lu hinab reicht. Wir kommen damit in eine Periode, die dem Alter der kretisch-mykenischen Kunst entspricht.

Es erübrigte jetzt noch die Frage zu beantworten, ob wir überhaupt berechtigt sind, die chinesische Wolke mit der kretisch-mykenischen Terrainform inhaltlich soweit gleichzustellen, daß wir sie unter einem Gesichtspunkte betrachten. Eine kurze Erörterung über die Bedeutung der Wolke wird uns darüber Klarheit verschaffen.

Ein Steinrelief, das im Jahre 147 n. Chr. der Familie Wu errichtet wurde, zeigt Darstellungen von Wolken; wir haben es mit einem Bandornament zu tun, das durch seine Beigaben, wie Flügel und Sternbilder als Wolke gekennzeichnet ist (E. Chavannes, La sculpture sur pierre en Chine, Pl. XXX.) Wie sehr es geläufig war, die Wolke als Lebewesen aufzufassen, geht daraus hervor, daß auch die literarische Überlieferung der Chinesen sie mit diesen in Zusammenhang bringt, wie dies aus der Erzählung im „Buche der fünf Elemente" deutlich wird[2]). Da wir nun hier eine sicher gedeutete Darstellung vor uns haben, wird es leicht sein, diese mit dem bandartigen Muster auf der Bronzeschale des Po-ku-tú-lu (Abb. 5) in Beziehung zur bringen und in ihr ebenfalls eine Wolke zu erkennen; die Anpassungsfähigkeit dieses Ornaments haben wir

(1) A. Reichel. „Über Analogien einiger ostasiatischer Ornamente mit Formen der kretisch-mykenischen Kunst." Memnon I. 1907. S. 45ff.

(2) R. Hein. Kunst der Dajaks auf Borneo. S. 58.

Digitized by Google

bereits erwähnt. Es entspricht daher durchaus seinem Charakter, wenn wir es da mit figürlichen Gebilden Verbindungen eingehen, dort sich zum reinen Füllornament umwandeln sehen. Die Wolke, die in ihren Ursprüngen vielleicht gleich dem chinesischen Mäander auf Symbole zurückgeht[1]), kommt einerseits zwischen Schrift und Ornament zu stehen, während sie andererseits sich zur ornamentalen Naturform zu erweitern strebt.

Wir müssen darauf verzichten, uns über diese Frage völlige Klarheit zu verschaffen, doch scheinen allenthalben Zusammenhänge auf eine geschlossene Entwicklung der Form schließen zu lassen. Wenn man aber die ungeheure Wirkung bedenkt, die das Wolkenband in späteren Zeiten auszuüben vermochte, daß es in China zum eigenartigsten Ornament wurde, später nach Persien gelangte, nachdem es schon im VI. Jahrhundert nach Japan gekommen war[2]) und dort die Ornamentik der geraden Linie und des Kreises völlig umstieß, schließlich daß der Rokokoschnörkel, eine Weiterentwicklung des chinesischen Wolkenornaments, in Europa die konstruktiven Linien der Renaissance gänzlich auflöste, so werden wir uns bei der dem Ornamente innewohnenden Kraft nicht verwundern dürfen, es auch inhaltlich verschiedentlichst umgedeutet zu finden. Aber auch seine heimischen Weiterbildungen zeitigten Formen, die mit den mykenischen identisch sind (E. Chavannes a. a. O.).

Seitdem die Frage nach den Beziehungen zwischen Mittelmeer und Ostasien in vorgriechischer Zeit das erste Mal aufgeworfen wurde[3]), hat sich das Material in wertvoller Weise vermehrt; namentlich O. Münsterberg gebührt das Verdienst, dieses Thema mit Erfolg aufgegriffen zu haben, wenn er auch m. E. viel zu weit geht, und seine Neigung, aus Parallelerscheinungen vorschnell Schlüsse zu ziehen, offenkundig ist. Wir wollen im folgenden die wichtigsten Punkte seiner Argumentation herausgreifen und kurz erörtern:

a) Die in Mykenä und auf Kypros gefundenen und auch die auf ägyptischen Gräbern abgebildeten Gefäße zeigen eine Spiralornamentik in den Formen des chinesischen fortlaufenden runden und in die Bildfläche eingepassten Mäanders der Bronzearbeiten[4]).

So charakteristisch die Analogie auch sein mag, können wir aber nicht umhin, gerade bei der Form des Mäanderornaments dieser Analogie weitgehendere Bedeutung absprechen zu müssen; denn gerade der Mäander kommt fast in allen Kunstgebieten vor. Seine Entstehung ist aber sicher überall ganz spontan erfolgt.

b) In der von den Japanern einige Jahrhundere vor Christo eroberten Kolonie Idzumo sind Reste einer altchinesischen Tempelarchitektur erhalten, deren Grundrißlösung mit der der mykenischen Paläste im Prinzipe übereinstimmt[5]). Wir finden nämlich da wie dort einen großen Hof, an welchem dem Eingangstor gegenüber das Haus liegt; es handelt sich also in beiden Fällen um die Anlage eines Außenhofs im Gegensatze zu den orientalischen Palastanlagen mit dem charakteristischen Innenhof[6]), einer Bausitte, die sich im Orient bis auf heute in den Chans (Karawansereien) erhalten hat.

c) In beiden Kulturkreisen findet das Bild der Axt ornamentale Verwendung. Da

(1) Friedr. Hirth. „Über Mäander und das Triquetrum in der chinesischen und japanischen Ornamentik." Chines. Studien I.; vgl. dagegen K. v. d. Steinen: Prähistorische Zeichen und Ornamente.
(2) Friedr. Hirth. Chinesiche Studien I. S. 232.
(3) A. Reichel. A. a. O.
(4) O. Münsterberg. Japan. Kunstgeschichte III. S. 283.
(5) O. Münsterberg. Influences occidentales dans l'art de l'extrême-orient. Revue des Etudes Ethnographiques et sociologiques. 1909. S. 7. Vgl. F. Noack, Ovalhaus und Palast.
(6) R. v. Lichtenberg. Die jonische Säule. 1907. S. 13.

Digitized by Google

die Doppelaxt (λάβρυς) im Bereiche der kretisch-mykenischen Kultur eine hervorragende und singuläre Rolle spielt, kann auf das Vorkommen der Axt in der ostasiatischen Ornamentik nicht nachdrücklich genug hingewiesen werden. Wir finden sie z. B. auf dem Krönungsornate des Kaisers von Japan, das aus frühchinesischer Zeit stammt, angebracht[1]). Die Bedeutung dieser Tatsache gewinnt aber für unsere Frage noch an Wert, da wir erfahren, daß die Darstellung der Axt in gar keinem Zusammenhang mit den Sitten und Gebräuchen des Volkes steht, das sich ihrer als Ornament bedient. Wir werden also direkt darauf hingewiesen, in ihr eine entlehnte Form zu erblicken.

Angesichts der hervorgehobenen Parallelerscheinungen in zwei räumlich so getrennten Kultursphären möchte man fast an Beziehungen denken, und eine Reihe von literarischen Notizen, die aus dem Abendlande und dem Osten stammen, lassen in gleicher Weise eine Deutung in diesem Sinne zu.

An erster Stelle muß da der Prophet Jesaja genannt werden, dessen Kap. 49, 12 in der lateinischen Übersetzung lautet:

„Ecce isti de longe venient, et ecce illi ab Aquilone et mari, et isti de terra australi". Für terra australi gebraucht die Septuaginta „γῆ Περσῶν", während der hebräische Text[2]) „Eres Sinim" lautet. Die Kapitel 40—55 des Jesaja stellen, abgesehen von einigen Zutaten, zu denen das Kapitel 49 nicht gehört, eine einheitliche Schrift dar, deren Autor nicht bekannt ist, jedenfalls aber nicht unter den Exultanten in Babylonien geweilt hat; vermutlich lebte er in Ägypten[3]). Der Inhalt von 12 behandelt die Rückkehr der Exultanten aus den entlegensten Teilen der Erde. „Welches das Land Sinim ist, weiß niemand" . . . . „Gewöhnlich denkt man an das fern genug liegende China, das aber erst später bekannt wurde und erst noch „zin" lauten müßte[4])". Die Annahme a priori, daß China als noch unbekannt nicht in Betracht kommen könne, fällt für uns weg und es erübrigt der sprachlich unzweifelhafte Hinweis auf China.

Vergil, Horaz, Plinius und Martial erwähnen den Gebrauch der Seide. Ptolemäus behandelt Südchina in seiner Geographie[5]).

In neuerer Zeit befasste sich namentlich August Gladisch mit unserer Frage und schrieb mehrere Monographien, in welchen er den Nachweis zu erbringen sucht, daß die altchinesische und die pythagoräische Weltanschauung identisch seien. Er führte an, daß der pythagoräische Lehrsatz bereits in einem altchinesischen Werke, dem Tscheou-pei vorkomme, das um etwa 600 Jahre älter als Pythagoras ist (vgl. Journal asiatique 1841, S. 593). Dem sagenhaften Volke der Hyperboreer fällt die Rolle des Vermittlungsgliedes zu. Es ist dies nach Apollonios von Rhodos ein „unzählbares Volk". Der Rhodier Simmias stellt sie in seinem Gedichte „Apollo" mit einem Nachbarvolke zusammen, in dessen Beschreibung „mit auffallend hervortretenden Backenknochen, ähnlich der Kopfbildung eines Hundes" die mongolische Abstammung leicht erkannt werden wird. Der Reisebericht des Proconnesiers Aristeas, der im VIII. Jahrhundert v. Chr. lebte und nach dem inneren Asiens gereist war, um das Land der Hyperboreer kennen zu lernen, berichtet, daß nach Mitteilung der Issedonen hinter diesen die Arimaspen, hinter diesen die „goldhütenden Greife"[6]) und sodann bis an

(1) O. Münsterberg. Japan. Kunstgeschichte III. S. 283f.

(2) L. Harald Schütz. Die hohe Lehre des Confucius, oder die Kunst, weise zu regieren. 1909. S. 32.

(3) K. Marti. Das Buch Jesaja. 1900. S. XV.

(4) K. Marti. Ebenda. S. 330.

(5) Vgl. auch H. Nissen, Der Verkehr zwischen China und dem römischen Reiche, Jahrb. d. Ver. v. Altertumsfreunden im Rheinlande. XCV. (1894.)

(6) Der geflügelte Greif fand durch die mykenische Kunst in Ägypten Eingang; vgl. G. Weicker: „Der Seelenvogel". S. 94.

Digitized by Google

das Meer hin die Hyperboreer wohnten. Das Land der Issedonen wird von Kiepert und von v. Richthofen als das Flußgebiet des Tarym gedeutet. Den Weg ὑπὲρ Βορέαν beschreibt ausführlich Herodot als alte Handelsstraße. Ernst von Baer behandelte diesen Weg in einer Monographie, deren Ergebnis darin gipfelt, daß die Fortsetzung des herodotischen Handelsweges in das Tarymbecken zu verlegen sein wird, von wo sich der Handel weiter ostwärts nach dem reichen chinesischen Tieflande fortpflanzen wird[1]). Das Tarymbecken und das Gebiet des Oxus und Jaxartes, also das Gebiet zu beiden Seiten des Pamirgebirgstockes werden von v. Richthofen (China I) als die Ursitze der großen Kulturvölker bezeichnet, die ihre Kultur sowohl nach dem Süden als auch nach dem Westen und Osten verpflanzten; gemeinsame Kulturmomente wie die gleiche Einteilung der Ekliptik bei den Indern, Semiten und Chinesen, bezeugen den uranfänglichen Zusammenhang.

In nicht zu unterschätzender Weise werden diese Angaben über die alte Handelsstraße durch moderne geographisch-archäologische Untersuchungen ergänzt. M. Aurel Stein (vgl. die „Umschau" vom 4. u. 11. Dez. 1909) durchforschte 1906—08 im Auftrage der kaiserl. britisch-indischen Regierung das tibetanische Hochland, wobei er der alten Karawanenstraße folgend bis an die Westgrenze der chinesichen Provinz Kansu vordrang. Unter dem Wüstensand fand Stein da Reste einer alten Kultur, die unverkennbar den Stempel jener Kunstrichtung trägt, die wir als gräco-buddhistisch zu bezeichnen pflegen und die aus dem letzten vor- und ersten nachchristlichen Jahrhundert stammt. Also ist der strikte, durch Inschriften und Baudenkmälern bekräftigte Beweis erbracht, daß das Gebiet des Tarymbeckens in antiker Zeit besiedelt war und mit dem Abendlande in Beziehung stand. Die Angaben der antiken Schriftsteller über diese Gebiete werden daher jetzt in verändertem Lichte erscheinen, unsere Kritik in manchem Punkte modifiziert werden müssen. Es liegen aber auch legendenhafte Berichte der Chinesen vor, die denselben Gedankengang aufnehmen. So wird berichtet[2]), daß unter Hwang-ti Abgesandte von Kwen-lun nach China kamen, die die Chinesen mit Kunst und Wissenschaft bekannt machten. Die Chinesen verlegen dieses Kwen-lun nach dem Westen. Wird man da weit fehlgehen, wenn man in ihm das Tarymbecken vermutet?

Die moderne Forschung hat bezüglich der gegenseitigen Beeinflussung verschiedene Standpunkte eingenommen. R. v. Lichtenberg vertritt die Ansicht, daß eine abendländische Kulturwelle auf Ostasien befruchtend gewirkt habe[3]), eine Ansicht, der sich O. Münsterberg[4]) anschließt: ich selbst glaubte im wesentlichen den entgegengesetzten Weg annehmen zu müssen, wobei ich als Träger der Formen die Seidenstoffe ernstlich in Erwägung zog; die Rolle, die ihnen in dieser Beziehung in alexandrinischer Zeit zufällt, ist bekannt[5]). Das neu hinzugekommene Denkmälermaterial lehrt uns aber Vorsicht. Abgesehen von der Erwägung, daß die Beziehungen, falls solche statthatten, zweifellos gegenseitig waren, und daß man mit der Möglichkeit einer unabhängig voneinander erfolgten Ausbildung gleicher oder ähnlicher Formen bei verschiedenen Völkern primitiver Kultur stets rechnen muß, dürfen wir nicht vergessen, daß wir derzeit einen strikten Beweis dafür nicht erbringen können. Wohl schien es uns aber angesichts der verschiedenartigsten Hinweise, die durch formale Parallel-

(1) K. E. v. Baer. Historische Fragen mit Hilfe der Naturwissenschaft beantwortet. St. Petersburg. 1873.
(2) v. Richthofen. China I. S. 427.
(3) R. v. Lichtenberg. Memnon I. S. 69.
(4) O. Münsterberg. Japan. Kunstgeschichte III. S. 284. — Influences occidentales etc. S. 6.
(5) Strzygowski. Seidenstoffe aus Ägypten im Kaiser Friedrich-Museum; Wechselwirkung zwischen China, Persien und Syrien in spät antiker Zeit. Jahrb. d. kgl. Preuß. Kunstsamml. 1903.

Digitized by Google

erscheinungen bestens unterstützt werden, berechtigt, einen größeren Kreis auf die angeführten Tatsachen aufmerksam zu machen; gerade das Vorkommen der Doppelaxt als Ornament muß ernstlich zu denken geben. Wir sind uns aber durchaus bewußt, daß das vorhandene Material zu einer einwandfreien Beweisführung kaum ausreichen kann, doch glauben wir eine schroffe Ablehnung, wie sie M. Mayer (Rosch. Lex. S. 2805ff.) übt, zurückweisen zu müssen. — Mußte der Kunsthistoriker sich im Laufe der Erörterung auf Gebiete wagen, die für ihn recht schlüpferiges Terrain waren, — wobei er derzeit überdies auf die Benützung mancher wohlfundierten neueren Quellenwerke über ostasiatische Kunst aus Gründen rein äußerlicher Art verzichten mußte — so geschah es in der sicheren Hoffnung, von den interessierten Kreisen sachliches Entgegenkommen und Belehrung zu ernten. Das angeschnittene Thema ist so interessant als wichtig: Der Stein muß ins Rollen kommen!

Digitized by Google

GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG RÖHRER

Mit zwölf Abbildungen auf vier Tafeln

Von WILHELM SCHMIDT

Die Sammlung des Kunstmalers Sigmund Röhrer in München genießt eines vortrefflichen Rufes und ist auch in Fachkreisen bekannt. Sie beschränkt sich nicht auf einen besondern Kreis von Gemälden, sondern es sind alle größeren Schulen vertreten, auch finden sich moderne Meister darunter. Es sei mir gestattet, einige Werke der älteren Schulen herauszugreifen.

SEBASTIANO DEL PIOMBO (Abb. 1).

Dame im Profil nach links hält ein weißes Bologneserhündchen. Lebensgr., Halbfig. Pappelholz. H. 65, B. 42 cm. Sie hat braunes Haar mit rötlichem Schimmer, weißes Untergewand, plissiertes Hemd; das graue Obergewand wird von schwärzlich damaszierten Renaissance-Ornamenten durchzogen. Das Hündchen schaut mit ängstlich großen Augen, sich scheu duckend, heraus. Daß dieses Gemälde, das durch A. Krauß geschickt restauriert worden ist, von Sebastiano herrührt, leidet keinen Zweifel; es dürfte auch ziemlich zu gleicher Zeit entstanden sein wie die berühmte „Fornarina" in den Uffizien (von 1512). Gemalt ist es noch ganz venezianisch, von größtem Adel der Form, wie es eben bei Sebastiano als richtigem Erben Giorgiones der Fall war.

JACOPO CARRUCCI, GENANNT PONTORMO (Abb. 2).

Bildnis eines jüngeren Herrn, lebensgroß, Brustbild, aus dem Bilde herausschauend. Pappelholz. H. 58,4, B. 49,8 cm. Das Barett ist schwarz, desgleichen die seidene Kleidung. Mit der Rechten schiebt er ein Notenblatt, den Anfang eines Madrigales enthaltend, in die Brust. Jedenfalls hängt der Dargestellte mit der Musik zusammen; ob er nun ausübender Künstler (Sänger?) oder, wie vielleicht wahrscheinlicher, Tonsetzer ist, weiß ich nicht, doch könnte es unter Umständen ein Sachverständiger aus den Noten herausbringen. Auf dem Blatte steht unten die Jahreszahl 1547. Die Züge des Gesichtes, wenn auch unregelmäßig, sind edel, die Augen seelenvoll; jedenfalls eine feine Persönlichkeit. Das Bild ist mit Ausnahme eines Risses gut erhalten. Meines Erachtens muß es als ein Werk des stark mit Andrea del Sarto zusammenhängenden Pontormo gelten: die emailartige Farbe, die ins Schwärzliche ziehenden Schatten, die trotzdem bis in die Tiefen erleuchtet sind, die Zeichnung der Hand scheinen dies zu beweisen.

GIULIO CARPIONI (Abb. 3).

Opfer der Iphigenia. Leinwand. Oval. H. 86,3, B. 57,5 cm. Ein schönes, guterhaltenes Bild dieses Venezianers, in dem sich helle Farben, besonders Hellblau und Hellrot, geltend machen. Herr Röhrer besitzt noch zwei Gemälde des interessanten Carpioni: Mutter mit drei Kindern (Caritas) und Erweckung des Lazarus, die gleichfalls wohlerhalten sind und die unverkennbare Kunstweise Giulios an sich tragen.

JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN (Abb. 4 u. 5).

Der hl. Jacobus major, als Pilger mit Stab und Muschelhut; er liest in einem roteingebundenen Buche. Sein Gewand ist blau, der Mantel rot. Im Hintergrund Felsenlandschaft. Eichenholz. H. 17,2, B. 22 cm. Ist leider zugeschnitten, wodurch besonders die Rückseite, den hl. Georg in Grisaille vorstellend, geschädigt worden ist.

Digitized by Google

Die hl. Barbara, mit der Märtyrerpalme, liest in einem roteingebundenem Buche. Ihr Gewand ist mit Goldornamenten bestickt; auch die Kopfbedeckung mit Perlen und Gold geziert. Im Mittelgrund burgartige Gebäude, die in der Mitte über eine Mauer weg den Blick in eine gebirgige Landschaft freilassen. Eichenholz. H. 17,3, B. 22 cm. Gegenstück zum vorigen, ebenso beschnitten, wodurch gleichfalls die Rückseite, die den hl. Sebastian in Grisaille vorstellt, zu Schaden gekommen ist.

Neuerdings werden die dem Jacob Cornelisz zugeschriebenen Werke wieder getrennt; ich kann mich in diese Spezialfragen nicht hineinmischen, jedoch bestimmt behaupten, daß die Täfelchen mit dem Hieronymusaltar in der Wiener kaiserlichen Galerie und den Bildern im Berliner Museum vollkommen übereinstimmen.

NIEDERLÄNDISCHE SCHULE (Abb. 6).

Tempelgang Mariä. Maria steigt zu einem Tempel empor, dessen Renaissance mit spätgotischen Elementen durchtränkt ist; vorn rechts ihre Eltern und Anverwandten. Eichenholz. H. 100, B. 51,8 cm. Ganz eigentümliches Bild. Alles ist erfaßt von seltsamer Phantastik, die ja zu der anderer vlämischer Werke in Beziehung steht, hier aber in besonders merkwürdiger Weise auftritt. Die Erfindungsgabe dieses Malers, der mit seinen Formen ein willkürliches Spiel treibt, ist nur auf das Sonderbare gerichtet. Die Pinselführung steht in ihrer krausen Art damit im Einklang: beide, Formenauffassung und malerische Behandlung, bilden eine Einheitlichkeit, jedes der vollkommene Ausdruck des andern. Gewiß kein schönes Bild, aber merkwürdig als eine tolle, ungezügelte Wiedergabe der in der vlämischen Kunst lebenden Stimmungen. Auffallend sind die starken Analogien zu den Frühzeichnungen des Glasmalers und Kupferstechers Dirk Vellert, der zwischen 1511 und 1540 zu Antwerpen tätig war. Vgl. über diesen Meister G. Glück, im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses", Wien, XXII, 10f., und N. Beets, in „Onze Kunst" X, 137f., XI, 109f., XIII, 164f.

CORNELIS JANSON VAN CEULEN (Abb. 7).

Bildnis eines Malers, Leinwand. Lebensgr. Halbfig. H. 92, B. 79 cm. Er macht Studien mit Zirkel und Messingmaßstab an dem Haupte der Niobe und an dem farnesischen Herkules. Er ist noch sehr jung, kaum sproßt ihm schwarzer Schnurrbart. Das Gewand ist grau, Haare und Augen sind dunkel. Den Hintergrund bilden eine Wand mit einer Säule, links ein Fenster mit Ausblick in Landschaft. Links unten liegen Palette, Pinsel, Papier und ein Reißbleistift. Wer der Dargestellte mit den feinen, liebenswürdigen Zügen ist? Ich könnte es nicht sagen; doch ist auf die Möglichkeit hinzuweisen, daß der gleichnamige Sohn des Cornelis dargestellt sei, der ebenfalls Maler war.

PIETER CODDE (Abb. 8).

Ein geschlachtetes Schwein hängt rechts in einer Vorratskammer; links wird ein kleiner Schimmel, der sehr malerisch aufgefaßt ist, aber nichts weniger als edle Rasse zeigt, durch einen Mann vor einem Futtertroge gehalten. Die ganze Komposition ist ja scheinbar widersinnig, doch alles so schön und zart gemalt, daß man die Auffassung als selbstverständlich empfindet. Die Farbe zeigt den echten Codde, doch ist sie nicht so hart und leblos wie gewöhnlich bei diesem Meister. Gegen rechts unten am Fasse sieht man das aus P und C zusammengesetzte Monogramm des Künstlers. Eichenholz. H. 58, B. 45 cm. Aus der Höchschen Sammlung: „Permanente

Digitized by Google

Gemälde-Ausstellung . . . von A. Rupprechts Nachfolger. Verzeichnis der Gemälde." München bei Knorr & Hirth, 1889. Nr. 111. Herr Röhrer besitzt aus dieser Sammlung noch ein schönes Tagbild von van der Neer, mit Schlittschuhläufern usw., es trug die Nr. 106.

FRIEDRICH HERLIN (Abb. 9 u. 10).

Zwei Altarflügel, Pendants. Links steht der hl. Georg in vollkommener Ritterrüstung und roten Schnabelschuhen; er hält mit der Linken ein Schwert, mit der Rechten eine von dem Schweife des unten liegenden Drachen umwundene Lanze, deren Schaft rot ist und ein von einem roten Kreuz und Streifen durchzogenes weißes Fähnchen trägt. H. 74,9, B. 34,4 cm.

Rechts steht der hl. Sebastian in Ritterrüstung; er hält mit der Rechten ein Schwert, mit der Linken zwei Pfeile. Sein karmoisinroter Mantel ist mit Hermelin gefüttert. Das blonde Lockenhaar wird von einer rotweißgestreiften, mit einer Reiherfeder gezierten Binde zusammengehalten. H. 74,7, B. 34,5 cm. Der Goldbrokat der Vorhänge, vor denen die Ritter stehen, war in üblem Zustande und ist erneuert worden.

Die starke Verwandtschaft dieser Flügel, deren Erhaltung zu wünschen übrig läßt, mit dem Jugendwerke des Herlin von 1459 (München, Nationalmuseum, Nrn. 257, 258 und Nördlingen, Stadtgalerie) dürfte auch sie in die Frühzeit des Künstlers verweisen. Vgl. über Herlin: Fr. Haack, Friedrich Herlin. Straßburg 1900.

JÖRG BREU DER ÄLTERE (Abb. 11).

Die zwölf Apostel ziehen in die Welt zur Predigt des Evangeliums; oben der segnende Gott-Vater. Figuren ein Drittel Lebensgröße. Gegen links unten ein Täfelchen mit der Jahreszahl 1514 (demnach zwei Jahre später gemalt als die Orgelflügel in der St. Annakirche zu Augsburg). Holz. H. 139,5, B. 159,5 cm. Das mit kräftigen, durchsichtigen Farben gemalte Bild ist gut erhalten.

Herrn Prof. K. Voll war die Ähnlichkeit mit der aus Lannas Besitze stammenden Federzeichnung des Jörg Breu mit dem gleichen Vorwurfe aufgefallen (veröffentlicht in dem Wiener Zeichnungswerke „Albertina" unter Nr. 1280). Das kann ich nur bestätigen. Das Gemälde ist ohne Zweifel von dem älteren Breu, nur muß die Zeichnung, da sie nicht unbeträchtliche Einflüsse der italienischen Hochrenaissance verrät, später als 1514 fallen. Vgl. über Breu die Arbeit von H. Röttinger im „Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerh. Kaiserhauses", Wien, XXVIII, 31f. Zu dieser Studie bemerke ich hier nur, daß es bei der Arbeit über Breu nicht in meiner Intention lag, die Werke der beiden Breu im einzelnen zu verfolgen. Daß auch der jüngere Breu einen Anteil daran haben muß, habe ich mir natürlich nicht verhehlt.

PAUL GOUDREAUX (Abb. 12).

Ein Mann, mit der linken Hand ein Glas roten Weines haltend, scherzt mit einer gepuderten jüngeren Frau. Lebensgr., Halbfig. Leinwand. H. 56, B. $84^1/_8$ cm.

Aus der rückseitigen Inschrift ergeben sich der Name des Malers und seine Herkunft aus Paris, ferner das Datum 1727. Allem Vermuten nach hat sich Goudreaux selbst im Bilde dargestellt; jedenfalls ist der Schäkernde als Künstler charakterisiert. Von Goudreaux sind noch einige Gemälde nachzuweisen, so vor allem in der Münchener Pinakothek das farbenreiche Porträt des Kurfürsten Karl Philipp von der Pfalz (ganze Figur, von 1724), ferner in Schleisheim die Bildnisse von Josef Karl Emanuel, Erbprinzen von Pfalz-Sulzbach (Ahnengalerie Nr. 149) und von zwei nicht angegebenen Fürsten

Digitized by Google

(Nrn. 729 und 730), beide auf der Rückseite mit Malernamen und Jahreszahl 1723 bezeichnet. Diese letztern befanden sich unter den Nrn. 26 und 27 in der Ausstellung „Münchener Malerei des XVIII. Jahrhunderts" im Kunstvereine zu München 1909. Die Nr. 28 daselbst trug das Röhrersche Bild. (Vgl. den von Aug. Goldschmidt verfaßten Katalog). Desgleichen war letzteres in der Französischen Ausstellung 1910 zu Berlin zu sehen. In dem bei Schleisheim gelegenen Schlosse Lustheim zeigt man das Bildnis der Elisabeth Auguste, Gemahlin des Pfalzgrafen Josef Karl Emanuel (Nr. 84 des Clementinischen Kataloges).

Gewißlich sind noch Werke von Goudreaux als „Unbekannt" oder unter geläufigern Malernamen versteckt, wenn er auch nicht alt geworden sein mag. Der eigene helle, teilweise silberne Ton und die geistreich tokkierende Pinselführung der Nebensachen ließen ihn ja eigentlich gut wieder erkennen. Was für ein Charakterschilderer (selbstverständlich im Geschmacke seiner Zeit) er war, sieht man aus dem Karl Philipp der Pinakothek, wo der üppige, schlemmerische Kurfürst in seiner aufgeblasenen Nichtigkeit dargestellt wird; spaßhaft ist auch das leere Gesicht des Pagen mit den geschwärzten Augenbrauen. Das Röhrersche Bild zeichnet sich durch große Lebendigkeit und kräftige Modellierung aus. Die Erhaltung ist vorzüglich.

Digitized by Google

ZUR ZEITBESTIMMUNG DER STICHE DES HAUSBUCHMEISTERS

Von CURT GLASER

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln

Über die Chronologie der Stiche des Hausbuchmeisters ist bisher merkwürdig wenig gesagt worden, wenig, wenn man bedenkt, wie nahe es liegt, sich Gedanken darüber zu machen, in welcher Weise die große Menge von Stichen, die sämtlich von einer Hand herrühren und sicherlich nur den Teil eines noch größeren Gesamtoeuvres darstellen, sich auf den Verlauf eines Menschenlebens und einer künstlerischen Entwicklung verteilen. In der ersten Zeit der Beschäftigung mit dem Meister, die erst 1893/4 durch Lehrs' Publikation in der chalkographischen Gesellschaft angeregt worden war, bestand die Neigung, die sämtlichen Stiche in einer verhältnismäßig kurzen Spanne Zeit entstanden zu denken. Nur unter dieser Voraussetzung war Lippmanns Hypothese möglich, nach der der Stecher mit Hans Holbein d. Ä. identisch sein sollte[1]), da die erhaltenen Werke Holbeins keinerlei Beziehungen zu den Stichen aufweisen, diese also in einer sonst nicht bekannten Jugendzeit des Künstlers hätten entstanden sein müssen. Auch Friedländer dachte damals an einen verhältnismäßig kurzen Zeitraum für die Entstehung der Stiche, indem er auf die „bei regsamer Wandlungsfähigkeit doch konstante Formauffassung und Zeichentechnik"[2]) hinwies. Aber bald kam man von dieser Meinung zurück. Zugleich mit der von Friedländer angeregten Erkenntnis, daß der Unbekannte ein mittelrheinischer Maler sei, dem sich eine bestimmte Reihe von Bildern zuschreiben lasse, trat auch der Gedanke auf, daß die stecherische Tätigkeit des Meisters einen weiteren Zeitraum umspannt haben müsse. Flechsig, der zuerst den Versuch unternahm, das malerische Oeuvre des Hausbuchmeisters zusammenzustellen[3]), allerdings noch ohne schärfere kritische Sichtung, setzte die stecherische Tätigkeit des Meisters auf 25 bis 30 Jahre an, etwa von 1480 bis 1505 oder 1510. Über die Art, wie er sich die Verteilung der Stiche im einzelnen auf diesen Zeitraum dachte, gab er nur eine Andeutung. Ausführlicher ging im gleichen Jahre Hachmeister[4]) auf dieses Thema ein, indem er zu dem merkwürdigen Resultat kam, der Hausbuchmeister sei mit Wilhelm Pleydenwurff identisch. Er gab den Versuch einer vollständigen Aufteilung des Stichmaterials in stilistische Gruppen. Endlich gab Thode eine Bemerkung zu dem Thema[5]). Er setzt die Schaffenszeit auf die Jahre 1465—1505 an, also früher einsetzend und somit länger, als bisher angenommen worden war.

Es soll zum Schluß in Kürze auf diese früheren Meinungen eingegangen werden, schon hier aber mag gesagt sein, daß eine erneute Behandlung des Themas sich dadurch rechtfertigt, daß der einzige bisher unternommene Versuch einer vollständigen chronologischen Aufteilung der Stiche, der Hachmeisters, zu ganz und gar unglaubhaften Resultaten geführt hatte. Unlösbar aber kann die Aufgabe nicht sein. So gut die Kunstwissenschaft mit Attributionen auf Grund stilkritischer Vergleiche arbeiten muß, so gut muß sie in der Lage sein, innerhalb des Lebenswerkes eines Meisters Jugend-

(1) Sitzungsbericht der Berliner kunstgeschichtlichen Gesellschaft 1894, I und Friedrich Lippmann: Der Kupferstich, Handbuch der kgl. Museen zu Berlin. 2. Aufl. 1896, S. 31.

(2) Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. S. 270. 1894.

(3) Zeitschrift für bildende Kunst. VIII, S. 8. 1897.

(4) Carl Hachmeister: Der Meister des Amsterdamer Cabinets und sein Verhältnis zu Albrecht Dürer. Heidelberger Dissertation. Berlin 1897.

(5) Henry Thode: Die Malerei am Mittelrhein. Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsgn. XXI. S. 118. 1900.

Digitized by Google

werke von Alterswerken zu unterscheiden und die Linie einer künstlerischen Entwicklung zu beschreiben. Natürlich kann es nicht die Absicht sein, eine vollständige chronologische Reihe aufzustellen, innerhalb deren jedes einzelne Blatt mit Bestimmtheit seinen festen Platz findet. Das wäre aussichtslos und müßte verdächtig erscheinen, spielt doch in jedem Menschenleben auch das Zufällige und Unberechenbare seine Rolle. Aber der allgemeine Gang der Entwicklung hat seine innere Notwendigkeit, muß sich somit einwandfrei bestimmen lassen. Und diesem Problem der künstlerischen Entwicklung des Meisters sollen die folgenden Ausführungen dienen.

Ohne Schwierigkeit lassen sich innerhalb der Stiche des Hausbuchmeisters drei den Zeiten der Jugend, der männlichen Reife und des Alters entsprechende Hauptgruppen voneinander scheiden. Über ihre gegenseitige Abgrenzung dürfte kaum ein Zweifel möglich sein. Aber auch darüber hinaus schließen sich kleinere Gruppen innerhalb der großen zusammen und lassen das Bild der künstlerischen Entwicklung reicher und zugleich verständlicher erscheinen.

An die Spitze der ersten großen Gruppe, die die Jugendarbeiten des Meisters umfaßt, gehört eine Reihe von Stichen, die sich in ihrer ganzen Haltung als ausgesprochene Frühwerke charakterisieren. Als typisches Beispiel ist der gute Hirt (L. 19, Abb. 1) zu nennen. Die Zeichnung ist unsicher, unökonomisch in der Behandlung der Linie. Das Instrument gehorcht noch nicht der führenden Hand. Es besteht kein Verhältnis zwischen den kräftigen Konturlinien und den gleichsam in die Platte gekritzelten Schattenlagen. Die Figur steht ungewiß auf ihren Beinen. Die Proportionen sind kurz, offenbar mißraten. Die Falten des Gewandes sind mit wenigen Strichen nur markiert, das Spruchband ungeschickt gefaltet. Das Ganze wirkt flach, das Gesicht ist kaum modelliert. Erdboden und Felsen sind sehr allgemein behandelt, die Felsen mit wattebauschähnlichen Graskuppen. In die nächste Nähe dieses Stiches gehört die Bäuerin mit dem Sichelwappen (L. 81), ebenfalls ein typisches Frühwerk. Die Faltenbildung ist sehr verwandt, ebenso Strichführung und Modellierung. Hinzuweisen ist auch auf die noch wenig ökonomisch verwendeten, starken Kontraste von Hell und Dunkel, die hier in der Art, wie die Figur vor dem Korbe steht, besonders deutlich werden. Nicht weit entfernt von diesem sind zwei andere Wappenstiche, nämlich die Dame mit dem Rettigwappen (L. 84) und der Jüngling mit dem Knoblauchwappen (L. 85), anzusetzen. Die Helme sind mit dem des Sichelwappens in der Form und unsicheren Zeichnung nahezu identisch, ebenso in der sonst nicht wiederkehrenden Verbindung mit struppigen und recht primitiv behandelten Pflanzen. Die Proportionen der Figuren sind noch kurz, die Locken des Jünglings nur oberflächlich angegeben. Es ist nicht schwer, zu sehen, daß in dieselbe Reihe die beiden Simsonblätter (L. 5—6) gehören. Die unentwickelten Falten, die uncharakteristischen Gesichter, die rein linear und unstofflich behandelten Pflanzen und Gräser wie die Haare und die Mähne des Löwen sind nun schon bekannte Zeichen der Frühwerke. Die Marktbauern (L. 64) und die Landstreicherfamilie (L. 65), ferner die Wilden auf Einhorn und Hirsch (L. 51—52) gehören ebenso unverkennbar in diese Reihe. Als Hauptblatt schließt sich endlich der primitiven Gruppe der heil. Georg zu Pferde (L. 34) an. Das breitmäulige, schwerfällige Schlachtroß (mit der unmöglichen Verzeichnung des rückwärtigen Hinterbeines), der unentwickelte Typus des knabenhaft jugendlichen Ritters — man vergleiche den Simson (L. 5) —, die noch wenig plastischen Falten, die weichlichen, wie aus Teig geformten Felsbildungen, die ganz schematische Behandlung des Bodens, das alles deutet auf die frühe Entstehungszeit. Endlich kann das wenig charakteristische und des Meisters kaum würdige Blättchen mit der Gefangennahme Christi (L. 12) nur hier in der Gruppe der ersten Jugendwerke seinen Platz finden.

Digitized by Google

An den Schluß dieser Frühzeit gehört eine kleine Zahl von Stichen, die offenbar enger zusammen stehen und als eine Reihe für sich behandelt sein mögen, es sind die vier Propheten (L. 1—4), die spielenden Kinder (L. 59—61) und der Dudelsackbläser (L. 62, Abb. 2). Als charakteristisch seien die punktartig dunklen Pupillen in den hellen, wenig modellierten Gesichtern hervorgehoben. Die flache Behandlung sowie Einzelheiten, wie Falten, Haare, Gräser entsprechen der frühen Entstehungszeit, dabei macht der Strich den Eindruck größerer Bestimmtheit gegenüber den frühesten Arbeiten, er ist weniger kritzelnd, auch länger durchlaufende Schattenlinien treten auf. Daß etwa die Propheten später entstanden sind als der gute Hirt (L. 19) — man beachte die anderen Proportionen, die glaubhafter gerollten Spruchbänder —, ist ohne weiteres ersichtlich, für den Verlauf der Entwicklung aber sind die Unterschiede nicht von erheblicher Bedeutung.

In eine andere Sphäre künstlerischen Schaffens führt erst ein Stich wie der Leichnam Christi, der von zwei Engeln gehalten wird (L. 20, Abb. 3). Eine neue stecherische Sorgfalt ist in der Behandlung zu spüren. Das Gewand ist wirklich modelliert, es nähert sich in seinen knitterigen Falten mit ihren tiefschattenden Tälern dem allgemeinen Stil damaliger deutscher Zeichenkunst. Hell und Dunkel ist über das ganze Blatt in wohlbedachtem Verhältnis verteilt. Nun erst bekommen die Lichter Leuchtkraft. Auf dem nackten Körper Christi liegt etwas wie ein Glanz. Dabei weisen die Proportionen und die mangelhafte Zeichnung des Nackten, die uncharakteristischen, niedlichen Engelköpfchen und die strähnigen Locken noch deutlich auf die frühe Entstehungszeit. In die unmittelbare Nähe dieses Blattes gehört die Bekehrung des Paulus (L. 41). Die ausführlich behandelten Blätterkronen der Bäume sowie das Schilf vorn im Wasser schließen sich der Gewandbehandlung an, indem sie von der gleichen erhöhten Sorgfalt der Zeichnung Zeugnis ablegen. Auch das Passionswappen (L. 22) dürfte hierher gehören. Die räumliche Enge, der unentwickelte Typus des Johannes, die starren Falten und die in den Windungen scharf gebrochenen Helmzieraten, auch die Behandlung des Lockenhaares weist auf frühe Entstehung, während andere Züge wie der recht bedeutende, wenn auch in den Verhältnissen nicht einwandfreie Christuskopf und der seltsame Engel wie eine Vorahnung späterer Zeit erscheinen. In diese Gruppe gehört weiter die heil. Barbara (L. 45). Die Falten sind mit ähnlicher Sorgfalt gegeben wie auf dem Stich mit dem Leichnam Christi (L. 20). Dabei kann die offenere Führung der Striche schon als ein Hinweis auf die folgende Zeit angesehen werden.

Wir stehen am Ende der ersten Hauptgruppe, die die Stiche der Jugendzeit des Meisters umfaßt. Konnten die zuletzt behandelten vier Blätter noch als Übergangswerke angesehen werden, in denen ein neues künstlerisches Streben sich erst ankündigt, so bedeuten die nun folgenden mit Entschiedenheit eine neue Entwicklungsphase. Die Unsicherheit der Frühzeit ist überwunden. Der zeichnerischen Durchbildung ist das Hauptaugenmerk zugewandt. Der Maßstab wächst. Der Künstler begnügt sich nicht mehr mit den oberflächlichen Angaben, die das kleine Format gestattet und begünstigt, sondern er gibt gern große Figuren, mit offenen Strichlagen in allen Teilen sorgfältig durchmodelliert. Die Marter des heil. Sebastian (L. 44) der heil. Martin (L. 38), der Kampf der phantastischen Männer zu Pferde (L. 53), das Mädchen mit dem Greis (L. 55) und der Jüngling mit der Alten (L. 56, Abb. 4) sowie der ganz erstaunliche Hund (L. 78) sind die Hauptwerke dieser Zeit. Die Modellierung wird durch kurze, kräftige, meist kommaförmig gekrümmte Striche besorgt, die im ganzen Verlauf deutlich sichtbar bleiben, durchgehends von nahezu gleicher Stärke, so daß den Blättern eine gleichmäßig kräftige Haltung eignet. In bewußtem Kontrast ist der zarte Jünglings-

Digitized by Google

körper des Sebastian mit feineren Strichen weicher modelliert, bezeichnend für die künstlerische Ökonomie in der Verwendung der Strichlagen ist es dabei, wie auch das Gesicht des Heiligen, das in der Behandlung mit dem Körper zusammengehen muß, von den Gesichtern der Schergen absticht, die mit den Röcken zusammen aus derberen Linienmitteln bestritten werden. Die Kunst des Hausbuchmeisters nähert sich sichtlich den zeitgenössischen Werken etwa Schongauers, ohne allerdings auf dessen stecherische Gewohnheiten der durchlaufenden, langen Modellierungslinien und der aus ihnen notwendig sich ergebenden Kreuzlagen einzugehen. Man kann den Martin des Hausbuchmeisters neben den Schongauers (B. 57) stellen. Es sind bei durchaus verschiedenen Mitteln doch nicht unähnliche Effekte, die erzielt werden. Man vergleiche etwa den stofflichen Charakter des Pelzwerkes am Rock des Heiligen. Auf solche Dinge war der Hausbuchmeister bisher nicht eingegangen. Die Behandlung des Pferdekörpers geht hiermit überein, und das ähnlich angelegte Fell des Hundes gibt ein Recht, dieses schöne Blatt hierher, in die nächste Nähe des Martin, zu rücken. Auch in den rein auf Anmut absehenden Typen der Heiligen ist ein Anklang an die allgemeine Formensprache der Zeit nicht zu verkennen. Der Martin und der Jüngling von L. 56 haben dieselben schön geschwungenen Lippen und dasselbe feine, schmale Kinn. Die Falten sind im Vergleich mit den früheren geschmeidig zu nennen. Man halte etwa den wehenden linken Rockzipfel des Schützen auf dem Sebastianstich mit dem Mantel des stürzenden Paulus (L. 41) zusammen, wie die Anlage komplizierter wird und zugleich beweglicher, und weiter zurück mit dem Rock des Löwenbezwingers Simson (L. 5), wo statt der Falten nur ein schematisches Liniengerüst gegeben war. So sind die Spruchbänder nun schön geschwungen und von energischer Plastik (L. 56). Die Gesichtsteile sind nicht mehr gezeichnet, sondern modelliert, die Augen werden tiefgelegt, die Nase springt vor. — In die unmittelbare Nähe des Martin gehören die zwei Madonnen (L. 26—27), von denen die größere (L. 27) die frühere sein dürfte, das schlechtere Fassen der Hände, das ungeschickt sitzende und zu klein geratene Kind spricht darür. Die Typen sind die allgemeinen der Zeit mit den geraden Nasenrücken, den anmutig geschwungenen Lippen. — Eignet allen diesen Blättern das große Format, so sind weiter einige kleinere der Gruppe anzufügen. Die Anna selbdritt (L. 30) geht in der Modellierung weiter als irgend ein anderes Blatt des Meisters, ja, sie geht in dieser Hinsicht beträchtlich über das Ziel hinaus. Die Übertreibung in dieser Richtung scheint nur in der Epoche, in der wir jetzt stehen, denkbar. Die vier Wappen (L. 79—80, 82—83) geben sich in der derben Strichführung als Erzeugnisse der gleichen Zeit wie etwa der Sebastian zu erkennen — man vergleiche den rechten Schützen dieses Blattes mit dem bärtigen Wappenhalter (L. 83). Endlich scheinen die zwei Männer im Gespräch (L. 71) und die zwei ringenden Bauern (L. 63), die in manchem noch auf die frühe Zeit zurückweisen, doch hier am besten ihren Platz zu finden.

Mit dieser ersten Gruppe ist die allgemeine Richtung der Entwicklung für die mittlere Zeit des Meisters bestimmt. Ihr Ziel ist möglichst vollständige Beherrschung der Mittel. Der einzelne Strich gewinnt an Bedeutung, und wenn auch der eigene Charakter des Meisters, der niemals für das kühle Gleichmaß der dem Klassischen zustrebenden Stichtechnik eines Schongauer geschaffen war, sich nicht verleugnet, so läßt sich doch auch nicht verkennen, daß der durchaus originelle Zug, der in den Jugendwerken zu spüren ist, sich verwischt, zugunsten einer Annäherung an den allgemeinen Formencharakter und Zeichenstil der Zeit. Die Folgezeit bringt eine weitere Ausbildung der technischen Mittel in diesem Sinne, ein Streben nach feineren Wirkungen im Gegensatz zu der derben Behandlung des Martin.

Als Übergang kann ein Blatt wie das Wappen mit der Garnhasplerin (L. 87)

Digitized by Google

gelten, das auch in der straffen zeichnerischen Haltung von Vogel und Helmzier, die an Schongauersche Präzision gemahnt, sich von dem eigensten Stil des Hausbuchmeisters am weitesten entfernt. Das Gauklerwappen (L. 88) schließt sich an. Der Helm fordert zum Vergleich mit Wappen der Frühzeit heraus (etwa L. 85) und zeigt deutlich den hier schon durchmessenen Weg. Die übernommenen Mittel der Zeichentechnik dienen aber zugleich, das eigene künstlerische Wollen des Meisters zu verwirklichen. Innerhalb der am wenigsten originalen Formensprache beginnt deutlich der besondere Typenschatz sich zu entwickeln, wie er in charakteristischer Form zum ersten Male auf dem Blatte mit der Kreuztragung (L. 13) begegnet. Die räumliche Anlage ist komplizierter als in irgend einem früheren Stiche. Vorn geht es mit Erdhügeln zuerst kräftig in die Tiefe, dann erst, auf der so geschaffenen Bühne, folgen die Figuren. Das bekannte raumvortäuschende Auskunftsmittel des Meisters, die über den Rand eines Hügels emporragende Reihe von Lanzenspitzen, findet die erste Verwendung. Johannes und Maria sind echte Typen des Meisters, der Kopf der Maria in unmittelbarer Weiterentwicklung aus dem in der Haltung ähnlichen des Passionswappens (L. 22) zu verstehen, der Johanneskopf nun ein ganz anderer als der uncharakteristische Jüngling dort. Nur mit einem Fragezeichen kann hier der größere Stich mit der Himmelfahrt der Maria Magdalena (L. 50) angeschlossen werden, der in mehrfacher Hinsicht widerspruchsvolle Züge enthält. Zudem erschwert der matte Abdruck die Beurteilung. Die Landschaft weist in die Nähe der Kreuztragung, auch die Falten deuten auf nicht zu frühe Entstehung. Die Engeltypen sind sehr verschiedengeartet, einzelne könnten an eine frühere Zeit denken lassen, wie auch die ganze Haltung des Stiches etwas primitives hat. Auf den Anklang an die gleiche Darstellung des Meisters E S [1]), auf die man verwiesen hat, dürfte übrigens weniger Gewicht zu legen sein als auf die Verwandtschaft der Heiligenfigur mit dem eigenen Sebastian (L. 44) des Meisters. Mit größerer Sicherheit sind weiter der Türke zu Pferd (L. 74), die Anna selbdritt (L. 29) und der Täufer Johannes (L. 35) zu nennen. Die sehr kräftige Modellierung in starken Kontrasten von Hell und Dunkel gibt bei den guten Drucken, die zur Verfügung stehen, ein besseres Kriterium. Man vergleiche daraufhin den Täufer mit den Propheten (L. 1—4), deren Reihe er gleichsam fortsetzt. Auch der sehr individuelle Typus setzt sich deutlich gegen die gemeinschwäbischen Köpfe der früheren Propheten ab. An die Anna selbdritt schließen sich die zwei anderen Blätter mit Darstellungen aus dem Marienleben, die Verkündigung (L. 8) und Heimsuchung (L. 9) mit den charakteristischen Typen auch der Frauen. Wie weit der Meister nun schon von der derben Kunst der früheren Zeit entfernt ist, zeigt ein Vergleich der Elisabeth (L. 9) mit der Wappenhalterin (L. 80). Ein paar kleine Blättchen gehören weiter hierher, die heil. Dorothea (L. 48), der heil. Sebastian (L. 43) und die Madonna (L. 23), endlich der Crucifixus (L. 14) und die zwei Blätter mit den Mönchen (L. 68) und Nonnen (L. 69). Den reich gebildeten Falten entsprechen die sehr komplizierten Spruchbänder dieser Stiche. Die räumliche Ausgestaltung der Darstellungen ist als neues Moment dieser Zeit hervorzuheben. Die feinen Landschaftsbildchen des Türken, der Anna selbdritt, des Crucifixus, der sehr durchgebildete Baumschlag der Heimsuchung und des Türken sind in demselben Zusammenhang zu erwähnen. Der Meister ist seiner selbst sicherer, seine Kunst in jeder Hinsicht reicher und umfassender geworden.

Es hat eine gewisse Berechtigung, wenn man aus dieser ziemlich umfangreichen Gruppe eine kleine Zahl als die reifsten und in ihrer Art überhaupt vollendetsten, die dem Meister gelungen sind, aussondert, ohne daß damit ein bindender Schluß auf die

(1) Passavant 179.

Digitized by Google

zeitliche Folge gegeben sein soll. Es sind die zwei Rundstiche, der Götzendienst des Salomo (L. 7, Abb. 5) und Aristoteles mit Phyllis (L. 54), ferner der größere Christophorus (L. 32) und die beiden Johanneshäupter (L. 36—37). Die reichste und sorgfältigste Modellierung zeichnet diese Blätter aus. Neben den kurzen Strichen der Frühzeit treten auch längere Schattenlinien auf, und in den Tiefen finden sich sehr bewußt verwendete Kreuzlagen. Es ist eine reife und wohlüberlegte Kunst, die ihre Mittel nicht verschleiert, sondern will, daß man die reinen und sicher geführten Strichlagen als eigene Schönheit genieße, und doch niemals die ganz gleichförmige, stecherische Art eines Schongauer. Hierin wie in allem übrigen stellen die genannten Stiche nicht eine neue Entwicklungsstufe, sondern nur die reinste und höchste Ausbildung der Tendenzen dar, die sich in der zuvor zusammengefaßten Gruppe aussprechen. Auf ein paar Einzelheiten möge noch hingewiesen sein. Man vergleiche das Schleiertuch der Königin auf dem Salomoblatte mit den entsprechenden Stücken des Sebastian (L. 44), ferner das feine Hündchen mit dem ruppigen Köter des Zweikampfes (L. 53). Die Durchbildung des Räumlichen beim Aristoteles und Christoph ist hervorzuheben. Die Art, wie hier das Ufer vorn die Gestalten des Heiligen in die Tiefe bringt, fand auf der Kreuztragung (L. 13) ihre erste Analogie. Das lebendig bewegte Schilf vergleiche man mit den steifen Halmen auf der Bekehrung Pauli (L. 41) und den phantastisch derben Wald dieses Stiches mit dem feinen Gehölz des Aristoteles. Einen Blick mag man endlich auf die bärtigen Männertypen werfen, die untereinander sehr verwandt sind und etwa den verzeichneten Kopf des Paulus (L. 41) weit hinter sich lassen, aber auch mit den zeitlich näheren des Sebastianstiches (L. 44) oder dem Wappenhalter (L. 83) nicht mehr in Vergleich gesetzt werden können. Die zwei trefflichen Johanneshäupter sind ebenso von einer ganz anderen Art als die großen Köpfe der ungleichen Liebespaare (L. 55—56).

Stellen diese fünf Blätter in gewisser Hinsicht den Höhepunkt der stecherischen Tätigkeit des Meisters dar, sofern man nämlich das allgemeine Ideal der Zeit in der Handhabung des Instrumentes zum Maßstab nimmt und als Absicht eine möglichst reiche plastische Modellierung, so zielt nun die Entwicklung auf eine Feinheit der Nadelführung, die in der gesamten Geschichte der Kupferstechkunst nicht ihresgleichen findet.

Die Dame mit Helm und Wappenschild (L. 86) entwickelt sich unmittelbar aus der Phyllis (L. 54) und bezeichnet zugleich die neue Richtung. Das Gewand prunkt nicht mehr mit einer Fülle tiefgefurchter Falten, die Übergänge der Modellierung sind weicher, die Gesamthaltung lichter, die Zeichnung zarter. An diesen schönen Stich schließt sich die ganze Reihe der Blätter mit Darstellungen modisch gekleideter Figuren an, die einen Hauptruhm des Meisters ausmachen und in zusammenhängender Folge entstanden zu sein scheinen. Es sind der Jüngling und der Tod (L. 58), der Falkonier und sein Begleiter (L. 70), der Jüngling mit den zwei Mädchen (L. 66), das Liebespaar (L. 75), die Kartenspielerin (L. 73), der Auszug zur Jagd (L. 72) und die Hirschjagd (L. 67, Abb. 6). Die Charakteristik der Wappenhalterin paßt auf sie alle. Die Falten verlieren an Fülle und Tiefe, aber sie sind immer verstanden, niemals schematisch angegeben. Die Gesamthaltung der Blätter ist eine helle und gleichmäßige, ohne damit doch zu der Flachheit der Frühwerke zurückzukehren. Die Stiche erinnern im Eindruck an zarteste Silberstiftzeichnungen, und das Berliner Liebespaar in Silberstift, eine der reizvollsten Zeichnungen des XV. Jahrhunderts, dürfte dieser Gruppe zeitlich unmittelbar nahestehen. Von der zuvor geübten stecherischen Behandlung, die zuweilen an Schongauer denken ließ, ist kaum mehr etwas zu spüren. Die Kreuzlagen treten wieder zurück, wie überhaupt die Absicht nicht mehr auf klare,

Digitized by Google

durchsichtige und durch sich schöne Taillen geht, sondern auf eine schummernde Behandlung mittels feinster Strichelung, die nur als Tonlage wirken will. An diese Stelle gehört schließlich noch das Wappen mit dem kopfstehenden Bauern (L. 89), an dem auch in anderer Hinsicht der Abstand von der vorangehenden Zeit demonstriert werden mag, da ein Vergleich mit dem Gauklerwappen (L. 88) sehr nahe liegt. Auf die einheitlichere Gesamthaltung gegenüber dem schärferen Herausarbeiten der Licht- und Schattenkontraste in dem früheren Stiche sei nur hingewiesen. Man vergleiche den Helm, der trotz geschlossenerer Wirkung die Aufnahme von mehr Details gestattet. In der Hauptsache aber ist auf die andere Körperlichkeit hinzuweisen gegenüber den marionettenhaften Figuren von früher, auf die andere Art, wie die Hände fassen, wie die Dinge auf dem Boden aufstehen. Jetzt erst gelingt ein wirklich handgreifliches Kopfstehen, und das komplizierte Motiv der auf dem Rücken des Mannes sitzenden Frau ist aufs beste gelöst.

An Feinheit und Präzision der Nadelführung waren diese Stiche unmöglich mehr zu überbieten. Eine Entwicklung in gleicher Richtung war ausgeschlossen. Die künstlerische Absicht mußte sich verschieben, sollte nochmals eine Änderung des Stiles eintreten, und eine solche neue Orientierung charakterisiert in der Tat die dritte Hauptepoche in der Entwicklung des Meisters, die die große Gruppe der Spätwerke umfaßt. Die außerordentliche Feinheit der Nadelführung, die schummernde Modellierung, die an der letztbesprochenen Gruppe hervorgehoben wurde, mußte letzten Endes zur völligen Auflösung der Form ins Malerische und Unplastische führen, und dies ist die Richtung, die der Stil des Meisters nun nimmt. Ein innerer Zusammenhang besteht also gewiß, aber die Wendung vom einen zum andern ist doch auch so einschneidend, daß man dazu kommen wird, erst in erheblichem zeitlichem Abstand von der letzten Gruppe der mittleren Epoche die Zeit der Alterswerke einsetzen zu lassen. Es soll damit nicht verkannt werden, daß dieser letzte Schritt nur der Übergang zu der reinsten Äußerung einer nie ganz verleugneten persönlichen Art bedeutet, daß auch in früherer Zeit energische Ansätze zu ähnlichen Wirkungen vorliegen, etwa den drei Blättchen der Dorothea (L. 48), des Sebastian (L. 43) und der Madonna (L. 23). Aber die entscheidende Wendung bedeutete doch eine so völlige Einkehr in sich selbst, eine Wendung zum Eigensten und Persönlichsten, daß alles frühere in weiter Ferne zurückbleibt.

Was nun folgt, sind die typischen Werke eines alternden Meisters. Im Rahmen seines Stiles hat er die magistrale Sicherheit erreicht, die ihm freiestes Schalten mit seinen Mitteln gestattet. Einer Mißachtung des Technischen scheint gleichzukommen, was in Wahrheit Befreiung von allen Fesseln, Lösung aller Sorgen um das Handwerkliche des Kunstwerkes bedeutet. So sind diese späten Blätter gleichsam flüchtig skizziert, hingeworfen wie rasche Impressionen, aber gerade in dieser Freiheit der Gestaltung eben der letzte Extrakt eines langen und arbeitreichen Künstlerdaseins. Der Typenschatz des Meisters findet nun seine letzte und individuellste Ausbildung, eine Ausbildung zum Häßlichen, auf das jedes Streben nach Charakteristik noch führte. Die thronende Madonna (L. 25) hat keine Ähnlichkeit mehr mit der Maria der Anna selbdritt (L. 29), und ebensowenig die kleine Madonna (L. 24), die reifste der stehenden Madonnen des Meisters, mit der anderen (L. 23), der sie auf den ersten Blick so nahe zu stehen scheint. Im Typus schließt sich der thronenden Madonna (L. 25, Abb. 7), der heil. Michael (L. 39) und der segnende Jesusknabe (L. 17) an, der stehenden Madonna (L. 24) die kleinere Magdalena (L. 49). Offenbar zusammengehörig sind der Jesusknabe (L. 17) und der Schmerzensmann (L. 18). In dessen unmittelbare Nähe wiederum gehören der Sebastian (L. 42), die Dreifaltigkeit (L. 21) und der kleinere Christophorus

Digitized by Google

(L. 31). Endlich zählen zu dieser Gruppe die drei Lebenden und drei Toten (L. 57), die Köpfe Christi und Mariens (L. 16) und die Studienköpfe (L. 76—77).

Vor allem ist es die allgemeine stecherische Haltung, die alle diese Blätter eng zusammenschließt. Man vergleiche etwa, wie der Körper des Sebastian jetzt tonig wirkt neben dem mit brillanteren Lichtern stärker modellierten von früher (L. 43), man beachte dabei auch, wie der Akt freier gezeichnet ist mit beinahe völligem Verzicht auf die hergebrachten Teilungen. Ein Vergleich des frühen Leichnams Christi (L. 20) mit dem Schmerzensmann (L. 18) zeigt vollends den ganzen Abstand der Anfängerarbeit von der Zeichnung eines reifen Meisters. Der malerischen Haltung zu Liebe wird vieles von dem, worum das Bemühen der früheren Zeit ging, wieder aufgegeben. Nirgends ist mehr auf Eigenschönheit des Striches abgesehen. Die Nadel ist mit einer nervösen Unruhe geführt, die an die kritzelnde Unbeholfenheit der Frühzeit gemahnt. Aber in dieser scheinbaren Systemlosigkeit ist nun größte Beherrschung, keine Wirkung ist dem Zufall verdankt, jeder Effekt sicher vorausberechnet. Es gibt keine sorgsam durchgebildeten Pflanzen mehr und keinen sauber gezeichneten Baumschlag, auch die Lockenperücken sind nicht mehr so liebevoll gekräuselt, die Falten so vorsichtig gelegt wie zuvor. Aber nochmals glaubhafter werden diese neuen Faltenbildungen als alle die plastisch geordneten Berge und Täler der früheren Gewandschiebungen. Sichtlich treten die reich- und tiefgeknitterten Gewänder, wie sie die thronende Madonna (L. 25) und der Michael (L. 39) noch aufweisen, zurück gegenüber den breitflächigen (L. 24, 31) oder den langgezogenen (L. 17, 21) Falten. Auch die Gesichtszüge sind weit unmittelbarer empfunden als zuvor, wenn sie zuweilen auch ans Karikierte streifen. Überall ist das Wesentliche vom Unwesentlichen gesondert, die Absicht geht auf eine malerische Gesamtwirkung, auf die Wiedergabe einer Stimmung, eines Erlebnisses. Die tiefernsten, ganz aus einer Empfindung geschaffenen Gestalten des Sebastian (L. 42), des Schmerzensmannes (L. 18) finden in der gleichzeitigen Kunst kaum eine Parallele.

Die kleine Zahl von Blättern, die als Abschluß des Lebenswerkes des Hausbuchmeisters zusammengestellt werden soll, unterscheidet sich von den eben beschriebenen nicht mehr in wesentlichen Zügen, aber sie stellen in allem so sehr die Erfüllung und reifste Ausbildung der Ziele und Absichten dieser letzten Epoche des Meisters dar, daß es sich wohl zu rechtfertigen scheint, wenn sie als Höhe und Abschluß seiner Arbeit hingestellt werden. Es sind die vier großen Blätter mit Darstellungen aus dem Leben Christi, die Anbetung der Könige (L. 10, Abb. 8), Beschneidung (L. 11), heilige Familie (L. 28) und Kreuzigung (L. 15), ferner der heil. Georg zu Fuß (L. 33), der sich auch im Format anschließt, und die drei Heiligenfiguren auf Konsolen, der Paulus (L. 40) und die Katharina (L. 47) und Barbara (L. 46).

In den fünf großen Blättern sind die zuletzt vernachlässigten räumlichen Probleme mit Entschiedenheit wieder aufgenommen. Freier Gruppenbau charakterisiert sie alle. Höchst originell in der Erfindung ist zumal die heilige Familie. In den Typen offenbart sich das gleiche Streben nach Charakteristik, womöglich nochmals zum Häßlichen gesteigert, aber auch weiter durchgearbeitet, wie ein Vergleich der Typen der Kreuzigung (L. 15) mit denen der Dreifaltigkeit (L. 21) lehrt. Ganz neu neben allem bisherigen sind die drei Einzelfiguren. Über die persönliche Entwicklung hinaus offenbart sich hier der Zusammenhang mit den veränderten Tendenzen einer emporsteigenden, neuen Zeit. Der heil. Paulus läßt an Apostelgestalten Peter Vischers denken in seinem einfach schlichten Motiv, dem großen Zug der Falten, der schönen und energischen Wendung des Kopfes, dem festen Stehen der Füße auf der Konsole. Die beiden heiligen Frauen verraten schon in der Tracht gleichwie die Prinzessin des heil. Georg

Digitized by Google

das Gefühl einer neuen Zeit, und auch sie sind frei bewegte und einheitlich gesehene Gestalten. Denkt man von der reifen, edlen Jungfrauengestalt jetzt neben dem kräftigen, quergeteilten Turme zurück an die alte Barbara (L. 45) in ihren brüchigen, schweren Gewändern, hinter denen kein Körper lebt, mit ihrem räumlich unklaren, perspektivisch mißglückten Turm, so kann man den Weg ermessen, den der Meister zurückgelegt hat.

Ein Zweifel hierüber dürfte nicht möglich sein. Schon Flechsig[1]) erkannte in den zwei Simsonblättchen (L. 5—6) und der Bekehrung Pauli (L. 41) frühe Arbeiten. Auch Hachmeister[2]), dessen Chronologie im übrigen fast ganz willkürlich ist, stellte doch eine Gruppe von Jugendarbeiten zusammen, die im wesentlichen richtig erkannt waren. Andererseits nannte Thode[3]) die Anbetung der Könige (L. 10), heil. Familie (L. 28[4])) und Kreuzigung (L. 15) die „freiesten und spätesten Radierungen" (!). Ist aber über Anfang und Ende Klarheit zu erzielen, so muß es möglich sein, auch den Gang der Entwicklung vom einen zum anderen einwandfrei zu bestimmen. Allgemeine psychologische Erkenntnisse müssen hierfür die sichere Handhabe bieten. Ist das schließliche Ziel des Meisters eine auf rein malerische Absichten gestellte Kunst, so muß sich die Richtung hierauf auch in der früheren Entwicklung bereits offenbaren. So können Werke, die auf plastischen Ausdruck abzielen, nur in einem relativ früheren Stadium möglich sein, und das vorhandene Material verlangt notwendig diese Deutung, daß das erste Ziel des zur Reife emporsteigenden Meisters in einer allmählichen Vervollkommnung im Sinne der stecherischen Übung der Zeit bestand, natürlich unter Wahrung einer immer ausgesprochenen, aber erst im Spätstil rein zum Durchbruch gelangenden persönlichen Art. Diese erste Entwicklung führt nach Erreichung eines gewissen Höhepunktes der Kunstfertigkeit zu einer langsamen Auflösung und Befreiung, zuerst in Form einer weitgehenden Verfeinerung der Mittel, schließlich in scheinbar vollkommener Willkür gegenüber der hergebrachten Technik, die aber, wie ein Vergleich mit den ebenfalls verhältnismäßig unabhängigen Jugendarbeiten zeigt, erst möglich war, nachdem eine Entwicklung durch sie hindurch und zugleich über sie hinaus geführt hatte, nicht in Vernachlässigung, sondern in Überwindung. Und hierin, eben in dieser Überwindung der herrschenden Technik, liegt die spezifische Bedeutung des Meisters, der zu jener Gruppe von Spätgotikern zählt, die sich in bewußtem Gegensatz zu den auf das Klassische gerichteten Tendenzen der Zeit stellten. Damals unterlagen sie, obwohl eine Potenz vom Range Grünewalds unter ihnen war. Aber im Sinne einer 200 Jahre später einsetzenden neuen Entwicklung waren sie die Modernen. Darum steigt immer wieder der Name Rembrandts empor, wenn man die Spätwerke des Hausbuchmeisters betrachtet.

Es bleibt zum Schluß noch ein Wort darüber zu sagen, auf welchen Zeitraum die hier skizzierte Entwicklungsfolge verteilt zu denken ist. An äußeren Anhaltpunkten der Datierung hat sich bisher nur wenig ergeben. Ein Versuch, das Hausbuch selbst durch Identifizierung einer Szene mit kriegerischen Ereignissen der Jahre 1474/5 sicher zu datieren[5]), ist fehlgeschlagen[6]). Von größter Wichtigkeit für die Frage der Datierung wäre das Fragment eines Stiches in der Pariser National-Bibliothek mit

(1) a. a. O.
(2) a. a. O.
(3) a. a. O.
(4) Allerdings wollte Passavant gerade in diesem Stich eine Jugendarbeit sehen.
(5) Historicus in Kunstchronik V, Nr. 20. 1894. Dagegen Friedländer im Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. S. 271. 1894.
(6) Ein näheres Eingehen auf das Hausbuch muß ich mir versagen, da ich es nicht im Original kenne.

Digitized by Google

Boccaccio, der die Geschichte der ersten Menschen schreibt, das Lehrs einer Bemerkung Duplessis' folgend dem Hausbuchmeister zuschreibt[1]). Denn das Blatt erscheint bereits 1476 in Kopie in dem bei Colard Mansion in Brügge erschienenen Werke: de la Ruyne des nobles hommes et femmes von Boccaccio. Die Attribution scheint mir jedoch irrtümlich. Die Typen und Bewegungsmotive, die gedrehten Locken und die Aktmodellierung mit den der Rundung des Leibes folgenden Stricheln, die ausgebildete Räumlichkeit (zu vgl. L. 22 und noch 25, 29), das reiche gotische Astwerk und die Zeichnung der Bäume, das alles ist der Art des Hausbuchmeisters durchaus fremd. Mit diesem Stiche fällt übrigens auch der Beweis für Geisbergs Annahme einer niederländischen Reise des Hausbuchmeisters[2]). Eine Kopie der Madonna (L. 27), die 1497 datiert ist[3]), gibt wenig Anhalt für die Zeitbestimmung, da der Stich sicher erheblich früher entstanden ist[4]). Wenn Flechsig[5]) ferner den Türken (L. 74) mit der Reise des Calixt Osman in Zusammenhang bringt und damit um 1473/4 datieren will, so ist das reinste Hypothese. Das Interesse für die Türken war immer vorhanden, und das Blatt ist gewiß erheblich später entstanden[6]). Sehr wichtig dagegen ist die zuerst von Baer[7]) bemerkte Tatsache, daß sich in der 1488 im Juni bei Erhart Ratdolt in Augsburg erschienenen Ungarnchronik des Thurocz eine Kopie des Mädchens aus dem Liebespaare (L. 75) findet. Ein brauchbares Resultat ergibt sich ferner aus der Beziehung der Anbetung der Könige (L. 10) zu der Mainzer Folge des Marienlebens[8]), die, wenn auch nicht eigenhändig, doch in der Werkstatt des Hausbuchmeisters entstanden ist. In der räumlichen Anlage und in der Baulichkeit sowie in Einzelheiten wie den Gefäßen der Könige, dem Tisch, den Tieren, die wörtlich auf dem Bilde der Geburt Christi wiederkehren, bestehen unverkennbare Ähnlichkeiten, im Gegensatz etwa zu der frühen, noch mit Schongauers Anbetung der Könige (B. 6) in Beziehung stehenden Rundzeichnung in Koburg[9]) mit ihrem engen Gedränge der Figuren[10]). Bestehen zwischen der Anbetung der Könige (L. 10) und der Mainzer Bilderfolge unverkennbare Beziehungen, so sind im Gegensatz dazu die Verkündigung und Heimsuchung in Mainz von den entsprechenden früheren Stichen (L. 8—9) in allen wesentlichen Punkten unterschieden. Die Raumbildung ist in den Gemälden reicher, die Schiebungen der Figuren sind mannigfacher geworden, die Ausdrucksfähigkeit innerhalb der darzustellenden Vorgänge ist reifer und angemessener. Die Mainzer Folge ist 1505 datiert, und etwa um die gleiche Zeit dürften auch die spätesten Stiche des Meisters entstanden sein[11]). Endlich könnten für die Datierung

1) Jahrb. der Königl. preuß. Kunstss. XXIII, 129 mit Abb. 1902.

(2) Cicerone I, 245. 1909.

(3) In Darmstadt, vgl. Flechsig a. a. O.

(4) Eine freie Kopie des heil. Martin (L. 38) findet sich in einem 1516 bei Johann Schöffer in Mainz erschienenen Hortulus animae (fol m 5).

(5) a. a. O.

(6) Übrigens sieht Lehrs (Repert. f. Kunstwissensch. XV, 111) in ihm eine der reifsten Arbeiten des Meisters.

(7) Die illustrierten Historienbücher des XV. Jahrhunderts. Straßburg 1903, S. 153 u. Abb. auf S. 154 u. 155.

(8) Städt. Museum Nr. 299—307.

(9) H. Kehrer i. d. Zeitschr. f. bild. Kunst XX, 112. 1909, mit Abb.

(10) Diese Zeichnung gehört spätestens in die Frühzeit der mittleren Epoche des Meisters. Der Mohr steht am nächsten dem heil. Martin (L. 38). Auch hieraus ergibt sich ein ungefährer zeitlicher Anhalt, da der Stich B. 6 in den Anfang der siebziger Jahre gehört (vgl. Wendland, Martin Schongauer, Berlin 1907).

(11) Zur Datierung der wenigen sicheren Gemälde des Meisters sei hier nur kurz bemerkt, daß die Dresdener Beweinung Christi stilistisch nahe mit dem Marienleben zusammengeht. Auch die Freiburger

Digitized by Google

einige Holzschnitte in Mainzer Drucken der neunziger Jahre in Betracht kommen. Schon Kaemmerer[1]) wies auf die Sachsenchronik (1492, Peter Schöffer) und den Ortus Sanitatis (1491, Jakob Meydenbach) hin; der Totentanz, der um 1491 erschien, wäre noch hinzuzufügen. In diesen Drucken kommen einzelne Trachtenbilder vor, die an die weltlichen Figuren des Hausbuchmeisters erinnern, für die jedoch mit der 1488 datierten Kopie nach dem Liebespaare ein früherer Entstehungstermin bereits verbürgt ist. Es kann schließlich noch auf die Beziehungen zu Jugendarbeiten Dürers hingewiesen werden, wobei allerdings im einzelnen zweifelhaft bleiben muß, von wem die Anregung ausging. Es scheint gewiß, daß Dürer in seiner Jugend Stiche des Hausbuchmeisters zu Gesicht bekam, aber auch der Hausbuchmeister scheint in seiner Spätzeit nicht frei von dem Eindruck Dürerscher Kunst geblieben zu sein. Ein eigentliches Abhängigkeitsverhältnis wird man jedenfalls nicht feststellen können. Immerhin darf man schließen, daß die Spätwerke des Hausbuchmeisters und die Frühwerke Dürers um die gleiche Zeit entstanden. Gerade der Eindruck wechselseitiger Beziehungen weist darauf hin.

Im ganzen bleiben zwei sichere Anhaltspunkte für die chronologische Einordnung, die Kopie nach dem Liebespaare und die Mainzer Bilderfolge. Mit deren Datum 1505 dürfte annähernd der Endpunkt der künstlerischen Tätigkeit des Hausbuchmeisters zusammenfallen. Das Jahr 1488 gibt die Grenze für die mittlere Epoche des Meisters. Der weite Abstand der beiden Daten bestätigt unseren aus dem stilistischen Verhältnis gezogenen Schluß, daß zwischen der mittleren Zeit und der Spätzeit ein gewisser Abstand anzunehmen sei. Der scharfe Einschnitt zwischen den beiden Epochen, die durchaus neue Orientierung der Alterswerke führte darauf. Man könnte sich ferner vorstellen, daß die berufsmäßige stecherische Tätigkeit des Meisters mit ihrer außerordentlichen Sorgfalt und Handwerksübung ein Ende nahm, daß er sich mehr der Malerei zuwandte, und die späten Stiche nur gelegentlich und in weiteren zeitlichen Zwischenräumen entstanden.

Entfallen somit mindestens 17 Jahre für die Spätzeit, so wird man die Jugend und mittlere Zeit, für die es an festen Anhaltspunkten gebricht, mit etwa 20 Jahren nicht zu hoch bemessen. Der weite Entwicklungsweg, der zwischen den frühesten Jugendarbeiten und den Feinstichen liegt, die vor oder um 1488 entstanden, rechtfertigt gewiß diese Annahme. Der Beginn der künstlerischen Tätigkeit des Hausbuchmeisters dürfte demnach um 1465—70 anzusetzen sein.

Das entspricht auch gut der Stellung seiner Frühwerke innerhalb der allgemeinen Stilentwicklung der Zeit, denn die Technik der Jugendarbeiten des Hausbuchmeisters ist wohl im Anschluß an den Meister ES[2]), nicht aber mehr nach den neuen Errungenschaften Schongauers denkbar. Die stecherische Schulung eines Lernenden mußte in den 70er Jahren bereits dessen Einwirkung verraten. Konnten wir in den Werken der mittleren Epoche des Meisters eine Annäherung an den Stil Schongauers feststellen, so dürften für diese damit als frühester Termin die ersten siebziger Jahre in Betracht kommen. In runden Zahlen also: von 1465—75 die Frühzeit, von 1475—88 die mittlere Epoche und von 1488—1505 die Spätzeit. Somit eine Gesamtdauer von

Kreuzigung und die beiden Flügel, Ecce homo und Vorführung vor Kaiphas, gehören in die gleiche Stilperiode. Dagegen geht die Sigmaringer Auferstehung mit Sicherheit in die Frühzeit des Meisters zurück.

(1) Jahrb. d. königl. preuß. Kunstss. XVII, 155. 1896.

(2) Die Wilden auf Einhorn und Hirsch (L. 51, 52) bilden gleichsam eine Fortsetzung der Folge des Meisters E. S. in seinem Kartenspiele. (Lehrs: Die Spielkarten des Meisters E. S., erste außerordentliche Publikation der internat. chalkograph. Gesellschaft, Berlin 1891, Nr. 36—39, Fig. 29—31.)

Digitized by Google

rund 40 Jahren, was der Annahme Thodes[1]) entspricht. Der Meister hätte danach ein ziemlich hohes Lebensalter erreicht, was man aus der spezifischen Alterskunst seiner Spätwerke auch a priori zu erschließen möchte.

So reicht die Tätigkeit des Meisters noch in die Zeit der entscheidenden Entwicklung, des Umschwunges zur neuen Kunst des XVI. Jahrhunders, hinein. Nicht daß er selbst noch, wie etwa der alte Holbein, der einer anderen Künstlergeneration angehörte, auf die italienische Formenwelt hätte eingehen können. Aber der Geist der neuen Zeit spricht aus den späten Heiligenfiguren des Hausbuchmeisters so gut wie aus den Flügeln des Sebastiansaltars, der doch ein Jahrzehnt später erst entstand. Die Barbara und Katharina sind wie zwei Schwestern der Elisabeth und Barbara Holbeins und in mancher Hinsicht reifer, dem Streben einer neuen Zeit näher als diese, in denen mehr noch vom Wohllaut eines überwundenen Schönheitsideales mitschwingt.

Was diese Darlegungen in erster Reihe zeigen wollten, war, daß die dem Hausbuchmeister zugeschriebenen Stiche, die so evident zusammengehörig sind wie selten eine Gruppe — worauf ja auch das eigenartige Schicksal ihrer gemeinsamen Erhaltung deutet, — trotz weitgehender stilistischer Unterschiede im Rahmen einer künstlerischen Persönlichkeit möglich sind, eben wenn man sie in der Folge einer Entwicklung begreift. Dies sei betont, entgegen der heute zu sehr verbreiteten Tendenz, einen Stil aus der Entwicklung eines Künstlers auszuwählen, als den allein typischen hinzustellen und alles nicht zu ihm passende unter selbständigen Namen abzusondern. Vielleicht wird es im Gegenteil weniger bedenklich sein, ein fragliches Werk zunächst im Oeuvre eines Meisters zu belassen als das Bild der künstlerischen Entwicklung durch allzureichliche und voreilige Abstriche zu verarmen. Hoffentlich bleibt dieses Schicksal dem Hausbuchmeister erspart. Vielleicht vermag der hier gegebene Versuch einer Entwicklungsgeschichte auch in diesem Sinne zu wirken.

Übersichtstabelle der Stiche des Hausbuchmeisters in ihrer zeitlichen Gruppierung:

Ia	Ib	Ic	IIa	IIb	IIc	IId	IIIa	IIIb
19	1	20	44	87	7	86	25	10
81	2	41	38	88	54	58	24	11
84	3	22	53	13	32	70	39	28
85	4	45	55	50	36	66	17	15
5	59	—	56	74	37	75	18	33
6	60	—	78	29	—	73	49	40
64	61	—	27	35	—	72	42	46
65	62	—	26	8	—	67	21	47
51	—	—	30	9	—	89	31	—
52	—	—	79	48	—	—	57	—
34	—	—	80	43	—	—	16	—
12	—	—	82	23	—	—	76	—
—	—	—	83	14	—	—	77	—
—	—	—	71	68	—	—	—	—
—	—	—	63	69	—	—	—	—

(1) a. a. O.

Digitized by Google

MARTIN SCHONGAUER IN SPANIEN

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel

Von HUGO KEHRER

Es ist noch keine nur einigermaßen abschließende Untersuchung geführt worden, die gezeigt hätte, wie weit die Stiche Schongauers gewandert sind, und wo in aller darstellenden Kunst sie kompositionell im ganzen wie in einzelnen Zügen Verwendung gefunden haben. Daß sie im Norden bis nach Thüringen hinein, im Osten über die österreichische Grenze, im Süden bis Italien — wir brauchen nur die Namen Raphael, Michelangelo und Vasari zu nennen — und im Westen bis Frankreich gekommen sind, ist ja nichts Neues, aber daß sie sogar aus altspanischen Bildern uns entgegenblicken, ist wohl eine wenig bekannte Tatsache, auf die im folgenden kurz hingewiesen werden soll.

Im Erdgeschoß des Pradomuseums hängen sechs große Altarbilder mit Szenen aus dem Leben Christi und Mariä (Nr. 2178—83). Die kleine spanische Literatur hat sie bisher unbeachtet gelassen, eine fremde Hand hat sie noch nicht zur Veröffentlichung ergriffen, und bis vor kurzem gab es keine photographische Aufnahme. Die frühere Museumsleitung unter Pedro de Madrazo hat die Bezeichnung aufgeheftet: „Escuela de Castilla. Siglo XV", und Villegas hat daran nichts geändert. Von den sechs Ölgemälden greifen drei auf die entsprechenden Blätter Schongauers zurück: Verkündigung Marias, Anbetung der drei Könige und Tod Marias.

Versuchen wir die wesentlichsten Unterschiede klarzustellen.

In der kastilischen „Verkündigung" sind die beiden Figuren näher zusammengestellt und mehr ins Rund hineinkomponiert. Man vermißt den intimen Zauber der deutschen Szene. Die wirksamen Motive: bei Maria die leichte Senkung des Köpfchens mit den demütig zu Boden gerichteten Augen und bei dem Engel das zarte Zurückschlagen des Vorhanges sind übergangen worden. In der Bewegung wie in der Bildung der Hände und Köpfe spricht sich ein herberes und härteres Formgefühl aus. Statt des breiten Ovales mehr langgezogenes, reines. Die Figuren haben ihr kindliches Größenmaß überschritten. Die Architektur, klarer gedacht, bringt zwei flankierende Säulen mit maurischen Konsolen, auf denen das Balkenwerk mit Zinnen ruht. Der dekorative Sinn spricht lauter. Das Auge erblickt in dem gotischen Innenraum eines jener arabischen Zelte, wie sie unser kastilischer Maler bei den Mauren oftmals gesehen haben mag, und wie sie sich noch heute in der von Karl V. gegründeten Armeria zeigen. Die Jungfrau kniet auf einem mit kufischer Inschrift gezierten orientalischen Teppich, nicht auf einer Art Steppdecke wie bei Schongauer. Eine kastilische Vase und ein Körbchen füllen die leeren Plätze im Vordergrund, und auf den niedrigen Stuhl kommt noch ein zweites aufgeschlagenes Gebetbuch zu liegen. Feine Stickereien schmücken die Gewandung der Maria, und der nimbierte Gabriel trägt eine Dalmatika aus reichem Brokatstoff.

Die gleichen Prinzipien entfalten sich auch in dem Thema der Königsanbetung. Durch Hinzunahme des Rogierjosephs und das nahe Herantreten des zweiten Magiers Melchior mit seiner fremdartigen Kopfbedeckung ist die Fünfergruppe geschlossener, nur ist der viel zu kleine, blonde, also nicht als Mohr gedachte Adorant nicht fest genug in die Komposition hineingespannt. Von der Architektur wiederum mehr als bei dem Schwaben. Die Landschaft mit ihrem zierlichen Baumschlag macht sich nicht so breit, drückt nicht so fest an die Vordergrunds-Personen heran[1]).

(1) Nebenbei bemerkt, hat auch ein unbekannter Andalusier diesen Stich benutzt, wie das Bildchen in der „Sacristia de Los Cálices" der Kathedrale zu Sevilla lehrt.

Digitized by Google

Im dritten Bilde ist fast Motiv auf Motiv herübergenommen. Die Apostelköpfe sind nicht wahr und innerlich erfaßt, auch hätte die Funktion des raumschaffenden, den stehenden Apostel mit langem Bart überschneidenden Vorhanges ergiebiger ausgenutzt werden sollen.

Zeitlich fallen die Madrider Gemälde in den allerersten Anfang des XVI. Jahrhunderts. Es ist hier nicht der Ort, den Stil weiter zu analysieren, über die dunkele und schwere spanische Farbe, sowie über den mutmaßlichen Künstlernamen etwas auszusagen. Bei andrer Gelegenheit soll hiervon die Rede sein. Dann soll auch dargetan werden, wie die spezifisch-kastilische Optik arbeitet, will sagen, wie das kastilische Auge im XV. Jahrhundert die Welt der Erscheinungen in Raum und Zeit gesehen hat.

Digitized by Google

MISZELLEN

KONRAT WITZ IN KONSTANZ

Mit drei Abbildungen auf einer Tafel.

Daß Witz in Konstanz gelebt hat, ist urkundlich erwiesen, aber ob er auch dort geboren ist? Daniel Burckhardt ist zu dieser Annahme dadurch geführt worden, daß er Hans Witzinger mit Hans Witz identifiziert hat. Witzinger nämlich wird als Sohn eines Konstanzer Goldschmieds bezeichnet, so daß also schon der Großvater von Konrat Witz in Konstanz gelebt hätte. Hans Witz dagegen erhielt 1412 das Konstanzer Bürgerrecht. Wäre er wirklich mit Hans Witzinger identisch, wozu brauchte er dann das Bürgerrecht zu erwerben, da er es durch seinen Vater bereits besaß? Hans Witz sowohl wie sein Sohn Konrat werden in Urkunden als „von Rottweil" bezeichnet. Burckhardt ließ, um diesen Umstand zu erklären, beide 1427 eine Reise nach Rottweil tun. Mögen sie sich dort auch ein paar Jahre aufgehalten haben, so ist es doch recht unwahrscheinlich, daß sie gleich das Bürgerrecht erworben haben. Und dann hätte Konrat 1435 in Basel von neuem ein Bürgerrecht erworben? — Lassen wir dagegen die Identifizierung von Hans Witz mit Hans Witzinger fallen — die mit „Hans de Constance" sei darum nicht geleugnet — so ergibt sich der natürliche Tatbestand, daß Hans Witz mit seinem jungen Sohn die Vaterstadt Rottweil verlassen hat und 1412 Konstanzer Bürger wurde. Rottweil war der Diözese Konstanz einverleibt und ein Zuzug schwäbischer Künstler nach Konstanz gehörte im XV. Jahrhundert zu den Alltäglichkeiten[1]).

Wie lange sich Konrat Witz in Konstanz aufgehalten hat, ist nicht bekannt; urkundlich ist er dort von 1418 bis 1426 bezeugt. Ist von seinem Wirken in dieser Stadt keine Spur mehr vorhanden? Ich glaube eine solche gefunden zu haben. In der Konstanzer Stephanskirche hängen im Chor Flügel von zwei auseinander genommenen Altären. Einer dieser Flügel, den ich erstmalig abbilde (Abb. 1) ist wegen seiner Verwandtschaft mit dem Witzschen Priester des alten Bundes vom Basler Altar (Abb. 2) bemerkenswert. Es handelt sich keineswegs um eine Kopie, aber doch um eine Entlehnung, wie sie ein epochemachendes Werk nur zu leicht hervorruft. Beiden gemeinsam ist tonlich noch der weiße Mantel mit gelber Randborte. Wingenroth hat jüngst im „Schauinsland" 1909 (die Grabkapelle Ottos III. von Hachberg, Bischofs von Konstanz und die Malerei des Konstanzer Konzils)[1]) auf die Tatsache aufmerksam gemacht, daß die Mehrzahl der Basler Tafeln „aus dem alten Hachbergischen Besitz, nämlich aus dem markgräflich badischen Hofe in Basel, stammt. Sollte der ganze Altar in Hachbergischem Auftrage entstanden sein, etwa zur Zeit, als Witz noch in Konstanz weilte . . .?" Otto III. von Hachberg bekleidete seit 1410 die Konstanzer Bischofswürde, auf die er 1433 krankheits- und schuldenhalber verzichten mußte; der Altar wäre dann vor 1433 anzusetzen. Stilistisch steht dieser Datierung nichts im Wege. Wird die Wingenrothsche Vermutung nicht dadurch gekräftigt, daß ein Konstanzer Maler den Basler Altar zu Entlehnungen benutzt hat? Wird er ihn nicht in Konstanz gesehen haben?

Als Pendant dieses Flügels hängt in der Stephanskirche ein Bild Johannes des Täufers (Abb. 3). Auch dieses Werk trägt etwas von Witzschem Stil an sich. Sollte es nach dem verlorenen Gegenstück des Basler Altars entstanden sein? Dem jüdischen Priester entsprach eine Darstellung christlicher Priesterschaft. Diese könnte wohl durch das Lamm auf dem Buche bezeichnet sein, auf das Johannes hinweist, als wollte er sagen: „Christus aber ist kommen, daß er sei ein Hoherpriester der zukünftigen Güter . . ." (Ebräer IX, 11). Johannes trägt unter rotem Mantel ein lilarotes Gewand. Das Buch ist blau.

Ich würde mich freuen, wenn ein nachträglicher Fund meiner Vermutung Recht gäbe.

Franz Landsberger.

(1) 1451 z. B. erwirbt ein Konrat Mentz, gleichfalls aus Rottweil, das Konstanzer Bürgerrechr. Vgl. das Diözesanarchiv von Schwaben, Bd. XIV (1896) S. 143.

HOLBEIN UND RAFFAEL

Wäre es eine sofort zu durchschauende oder gleichgültige Anleihe, so verdiente der Fall kein Aufheben. Aber da in der Literatur immer nur der Name Mantegnas genannt wird, wenn von Holbeins „Grabtragung" auf der um 1522 entstandenen Passionstafel die Rede ist, so ist anzunehmen, daß die viel schlagendere Analogie mit dem berühmten Gemälde Raffaels in Villa Borghese (1507) bisher nicht beobachtet wurde.

Während nur ein paar belanglose Ähnlichkeiten auf Mantegna hinführen, stimmt mit Raffael alles Entscheidende überein: der Leichnam Christi selber, der vorsichtig zurückschreitende Mann zu seinen Häupten, dessen Beinhaltung bei Raffael — nicht

(1) Auch als Buch erschienen.

Digitized by Google

so bei Holbein — durch das Terrain erklärt wird, endlich der Träger, der Christi Körper bei den Knien faßt: wesentlich abweichend eigentlich nur die Figur in der Mitte.

Was soll aus der sicherlich nicht zu leugnenden Tatsache gefolgert werden? Daß Holbein eine Nachbildung (wohl einen Stich) des Raffaelschen Werkes gekannt hat, ist die nächste, stillschweigende Konsequenz. Daß ihm Raffael interessanter als Mantegna vorkam, ist schon weniger gleichgültig. Denn noch Altdorfer ging für seinen bekannten Kreuzigungsholzschnitt aus der Passionsfolge deutlich von Mantegna aus (auch das niemals hervorgehoben!) und benutzte denselben Künstler als Ausgangspunkt weiterer ähnlicher Darstellungen.

Was mir aber der Anlehnung erst wirkliche Bedeutung zu geben scheint: die naturgemäß vorhandenen Abweichungen zeigen, daß Holbein die formalen Mängel bei Raffael wahrnahm und korrigierte. Er beschränkt die Anzahl der Figuren; er läßt den einen Mann bei den Knien besser zupacken, dem Körper Christi teilt er mehr Kontrapost und Überschneidung mit und arbeitet die Schulterpartie viel energischer heraus. Der vordere Träger zumal ist eine entschieden glückliche Korrektur; bei Raffael hat die Stellung, die Unterscheidung von Stand- und Spielbein etwas Halbes, Leeres; Holbein erst findet die richtige Haltung, sein Mann packt unvergleichlich besser zu als Raffaels Träger. Nur der alte Mann zu Christi Häupten (bei Raffael von mittlerem Alter) ist gegen das italienische Vorbild ein Rückschritt — vielleicht ließ Holbeins direkte Vorlage die Stufe, die der Mann emportastet, nicht deutlich erkennen. Oder aber: Holbeins Naturalismus widerstrebte das etwas akademisch schmeckende Auskunftmittel des Italieners.

Die entscheidende Verschiedenheit möchte ich nur kurz berühren; es ist die bei Holbein eingeführte diagonale[1]) Richtung des Zuges. Der stilistische Grund dafür: die Verschärfung der Kontraste und Konzentrierung der Figuren (außer der besseren Raumillusion); eine äußere Veranlassung sprach wohl auch mit, denn die schmale Bildtafel forderte eine gewisse Zusammenziehung der Figuren, die ohne Beengung nur durch das erwähnte Kunstmittel zu erreichen war.

(1) Im gleichen Sinne erscheint das Raffaelsche Schema weitergeführt von Palma Vecchio in einem Frühwerke, der Auferweckung des Lazarus bei Gustavo Frizzoni, Mailand, hier bei noch stärkerer Betonung der Diagonalrichtung in der Gestalt des Auferweckten, der dem Leichnam Christi bei Raffael entspricht. Sonderbar erscheint der Umstand, daß Palma eine Darstellung der „Grablegung" für einen ganz anderen Gegenstand benutzt.

Für Holbeins Kunst lehrt unsere Beobachtung an neuem nur das Faktum an sich — und vielleicht, daß der Basler Meister mit der gleichzeitigen italienischen Malerei noch nähere Fühlung hatte, als man im allgemeinen annimmt.

Hermann Voss.

PER LA STORIA DELLA CAPPELLA SISTINA

Ernesto Steinmann nel secondo volume della sua storia della Cappella Sistina (p. 515e sgg.) ha raccolto colla consueta diligenza le notizie che si riferiscono alle censure sollevatesi fra contemporanei e posteri contro le nudità che abbondano nell' opera di Michelangelo, ed ha enumerato in proposito i lavori di ritocco che vi furono compiuti da parecchi, cominciando da Daniele di Volterra, vivo ancora il maestro, fino a Stefano Pozzi sotto Clemente XIII.

Un mio collega della Biblioteca Vaticana, Mons. Giovanni Mercati, mi addita gentilmente un interessante documento di quelle censure, il quale per essere inserito in un' opera voluminosa e d'argomento molto speciale — Documenti circa la vita e le gesta di S. Carlo Borromeo pubblicati per cura dal Canco. Aristide Sala (voll. 1—3, Milano, 1861) — che difficilmente passa per le mani degli storici dell' arte, sembra essere sfuggito all' attenzione degli studiosi. È una lettera scritta da Faenza nel 1561 da Scipione, Sanrolo al cardinale Carlo Borromeo, nipote di Pio IV, lettera accompagnata da una memoria scritta in latino, nella quale il Saurolo stesso tende a dimostrare la sconvenienza della nudità e dell' atteggiamento di certe figure sia della volta sia del Giudizio finale dipinti da Michelangelo, ed esorta il cardinale a mettere in opera l'autorità sua perchè sia provveduto al riparo. Il documento — lettera e memoriale — contiene inoltre diverse notizie intorno ad altri oppositori di Michelangelo, e in fine un lamento sull' abbandono in cui erano lasciate le immagini sacre nelle chiese e nelle cappelle rurali d' Italia, dove erano esposte ad ogni sorta d' insulti e di guasti.

Credo perciò di far cosa gradita a quanti s' interessano alla storia delle arti in generale e in particolar modo a quella degli affreschi di Michelangelo nella Cappella Sistina, riportando qui la lettera e il memoriale di Scipione Saurolo, come si leggono nel III volume dell' opera citata a p. 90e sg. Aggiungerò soltanto qualche nota intorno ai personaggi che il Saurolo cita a sostegno della sua tesi, avvertendo che del Saurolo stesso non ho potuto trovare alcun cenno. B. Nogara

Digitized by Google

1561, 6 Settembre, Faenza.

Scipione Saurolo al Cardinale Borromeo a Roma.

Se bene io non so se le mie lettere siano care o no a Vostra Illustrissima et Reuerendissima Signoria, sauendo nondimeno quanto che li sia a core l' onore del nostro signor Dio et de la santa Chiesa, non posso fare ch' io non continouj a scriuerli, sperando che pure li siano grate perchè contegnono cose che toccano l' honor di Sua Diuina Maestà et l' interesse de la santa Chiesa. Non crederò per questo infastidirla, ateso che altre uolte rasonandone con li pari di Vostra Illustrissima et Reuerendissima Signoria mi è stato mostro che li siano grati simili auertimenti, se bene non ne sia seguito effetto alcuno. Imperò pregarò con ogni riuerentia Vostra Illustrissima et Reuerendissima Signoria che li placia leggere questo mio discorso de la pittura de la Sacra Capella di Sua Santità [1]) et farui ufficio essendo cosa di quella importancia che è, et degna di consideratione. Dispiacque grandemente a Paulo Papa iij, santa memoria, et se più fosse campato l' haueria prouisto, come mi riferì il Cardinale Santa Croce [2]), poi Marcello Papa, et il Cardinale di Carpo [3]) e Veralli [4]), buona memoria; et so che il Cardinale Alessandrino [5]) mi disse che Pauolo iij ad ogni modo uoleua prouederij hauendo in animo di agrandir la Capella tirandola in dentro nella Sacristia, hauendomi io fatto querella con tuttj; et so che l' ultim' anno di Paulo iiij Michel' agnolo hebbe a dir che la uoleua ad ogni modo conciare perchè si teneua di conscientia lassar da poi se una cosa tale. Supplico adonche Vostra Illustrissima et Reuerendissima Signoria che li piaccia pigliare in bene questo mio auertimento che tegno sia molto santo. Che N. S. Dio fauorisca si lei ancora et Sua Santità che meritino l' honore di risarcire la santa Barca così da noiosi uenti sbattuta, e male condotta, et ridurla al porto sicuro de la salute; alla bona gratia de quali mi raccomando sempre.

(1) La pittura del Giudizio nella Cappella Sistina in Vaticano.
(2) Marcello Cervini, che fu papa per pochi giorni col nome di Marcello II.
(3) Rodolfo Pio Carpense, vescovo di Tuscolo, nato nel 1500, morto nel 1561 e sepolto in S. Trinità dei Monti, dove Pio V gli eresse un monumento sepolcrale. Fu uomo dotto, amante delle antichità e delle arti belle. Morendo lasciò suoi esecutori testamentari i cardinali Borromeo, l' Alessandrino e Buoncompagni. Volle che la sua biblioteca, lodata anche dal Sadoleto, passasse a Latino Latini. Fece raccolta di statue, monumenti, iscrizioni, pitture, di cui ornò il suo palazzo in Campo Marzio e i suoi orti Carpensi al Quirinale.
(4) Gerolamo Veralli; fu cardinale del titolo di S. Marcello. Visse tra il 1500 e il 1555 e fu sepolto in S. Agostino.
(5) Michele Bonelli, nato nel 1541 a Bosco presso Alessandria, donde gli venne il nome di Alessandrino. Nel 1559 entrò nell' ordine domenicano in Roma, e da Pio V suo zio materno fu promosso cardinale nel 1566, dopo di che il suo nome si trova mescolato a quello dei personaggi più influenti nei principali avvenimenti politici del suo tempo. Morì nel 1598, e fu sepolto nella chiesa della Minerva, dove il cardinale Pietro Aldobrandini gli fece erigere un sontuoso monumento.

Allegato.

Pius sanctusque zelus sanctissimi Domini Nostri, totiusque sacri Cardinalium Collegij, et præcipue Illustrissimæ et Reuerendissimæ Dominationis. Vestræ, pie me cogit ut ad illius memoriam reducam quod hodio sanctissimo intuenda est pictura Judicij Sacræ Capellæ Suæ Sanctitatis, in quo diuinam offendit Majestatem, eo quod in eum nuditatis modum depicta sit, in quo omnes uident et multi admiratores plorant. Propteream (!) Illustrissimam et Reuerendissimam Dominationem Vestram rogatam uolo ut de re tanta recordari, et de ea audacter loqui dignetur, tam coram Sanctissimo Cardinalium Cœtu, quam coram Sua Sanctitate; ne in die necessitatis nostræ nos sic silentes fuisse aliquando pœniteat. Possem certo Illustrissimæ et Reuerendissimæ Dominationi multo plura de obscœnitate rei istius congerere, nisi virum sanctum doctumque scirem alloqui, et nisi plurimum cogitare horrerer quomodo a Summis Pontificibus et tot Illustrissimis et Reuerendissimis Cardinalibus, viris prudentissimis, hucusque sit tollerata in tantam Maiestatis Diuinæ offensam. Sanctæ Dei Genitricis, et Sanctorum, tociusque populi christianj scandalum. Memoretur Illustrissima et Reuerendissima D. V. non sanctum patriarcham Noe dum dormiret se passum etiam a filio derideri, eo sic denudato inuento; non sanctos Dei Angelos, beatam Agnetem sic nudam in suo sanctissimo martirio in lupanar ductam; nec beatos Dei amicos sic in Patria futuros, si sacra Apocalipsis eos bissinis uestibus induendos dicat, diuo Hieronimo in suis sanctissimis dissertissimisque epistolis docente. Non legitur Dominus dum uiuus in terris esset eo modo ambulasse, si suam admirabilem Transfigurationem meditamur et amarissimam Passionem. Non sancti Angeli in salutarj Domini Resurrectione et Assensione in ea nuditate sunt nisi nec alio quouis modo teste sancto Euangelio et Act. Apost. Sanctus Raphael Archangelus præcinctus erat ad iter faciendum cum Tobiam sociaret. Quinimo (!) ubi de apparitionibus Angelorum legitur in quocumque loco sacræ Scripturæ eos semper indutos fuisse constat, et illis nos futuros similes dixit Christus; propterea nos non nudos futuros probatur, ea saltem turpi nuditate quæ uix in pueris infantibus conceditur, in quibus nullus fomes cadit libidinis et turpis actus. Sed

Digitized by Google

quomodo et quia uestes filiorum Israel in deserto non sunt attritæ, nisi quia de perpetuis uestibus Regni Cœlestis figuretur, loquatur. Crucifixores Christum Dominum expoliauerunt, et tortores sanctos martires, ut eos dehonorarent, Reges Pharao et Assuerus Joseph et Mardocheum purpura uestierunt et torque aurea ornarunt, ut eos honorarent; et Jonatas filius Regis Saulis Daniel adolescentem. Sed quid erit si ista tolleratur pictura, nisi Deum uiuentem, sanctorum Sanctissimum, immundis Diis gentilium comparare cum suis fœdissimis impudicitiis et diabolicis actibus turpissimis, in quibus nulla cernitur majestas. Admonet nos Christus ad omnem castitatem, dum dicit: „sint lombi (!) uestri præcincti et lucernæ ardentes in manibus uestris"; et Apostolus: „colloquia uestra colloquia casta"; et Franciscus Petrarcha sic honestatem commodat: „Cara la uita e, doppo lei mi pare. Vera honestà che in bella donna sia, l' ordine uolgi e non fur madre mia, senza honestà mai cose belle o care." Et si Dominum in maiestate uenturum expectamus, in qua maiestate eum hic inspicimus? Et Regina Angelorum, cœli et terræ, quomodo hic ad latum Principis filij sedet dextrum, in uestitu deaurato, circumamicta uarietate? Et sancti Apostoli quomodo super sedibus duodecim sedent judicantes duodecim tribus Israel? Et qua intuitione Dominus cœli intuentur? uenerantur? contemplantur? ibi! Quomodo discumbentes præcincti sunt, a domino et quibus uestibus nuptialibus induuntur? Et quis unquam vidit Dominum et Sanctos sic depictos sic formatos aut sculptos, et in qualibet mundi parte? Quis etiam uidit in pictura judicij nostri sic memorabilis et sic tremendi fabulosam Acherontis Cimbam (sic) repræsentari? Potuit fulgur de cœlo rotam beatæ Catherinæ infringere; utinam tandem non cogatur has etiam uanissimas imagines cominuere. Profecto cogitandum est, prouidendum est, sed indelebili uelo, ne sic Deus Optimus Maximus cum suis sanctis sic lederetur.

Huic grandi et sic graui rei aliud scelestius facinus jure posset addi. Quis unquam consimile aut crudelius inuenit, quis majorum nostrorum credidisset nos in tantam miseriam casuros ut uideremus oculis nostris fere per totam Italiam uenerabiles imagines omne decore micantes Sanctissimi Dei Nostri, suæ Genitricis et aliorum Sanctorum per cellulas rurales itineris confossis oculis jacere, diruptis uulneratisque faciebus, nemine plorante et nemine prorsus aliquid dicente. Quid si imago Principis terreni sic inueneretur aut suorum inferiorum Ministrorumne; nonne omnis ad uindictam accenderetur? Et hœc imago Principum Principis cœlestis Imperatricis potentissimæ, non uidetur? non curatur? et Sanctorum? Cur Ordinarij locorum non restaurant? non reficiunt ubi sit opus? aut restaurarij non mandant, non curant! Ne forte Bonus Deus, Clemens Mater et Sancti gloriosi, sic suas sanctissimas facies sic diruptas, sauciatas et excœcatas auertant a clamoribus nostris, dum quotidie eorum imploramus auxilium.

(Originale nel Vol. 150, Sez. XIV, 2, Archivio Arcivescovile di Milano.)

ZUR DATIERUNG V. SCHONGAUERS „RAUFENDEN GOLDSCHMIEDLEHRLINGEN" (B. 91)

Reproduktion aus: „Opus Astrolabij plani in tabulis: a Johāne Angeli . . . a nouo elaboratū: explicit feliciter Erhardi ratdolt Augustesis viri solertis: eximia industria: . . . qua nup venecijs: nunc Auguste vindelicoū excellet nominatissimus. Vigesimo septimo Kalendas Nouembris M.CCCC.LXXXCVIII[1])". Es handelt sich um eine Holzschnittkopie[2]) von Schongauers „Raufenden Goldschmiedelehrlingen" (B. 91). Dadurch ist für diesen Stich der terminus ante quem 1488 gegeben.

Fritz Saxl.

(1) Hain, Rep. No. 1100, Massena, Livr. à fig. Venit. Nr. 431.
(2) Blatt 72 recto.

Digitized by Google

REZENSIONEN

BODO EBHARDT, Die Burgen Italiens. I. Band. Ober-Italien. Berlin, Ernst Wasmuth. 46 S, reich illustr. Text, 58 Tafeln. 50 M.

Man glaubt manchmal, es seien auf dem Gebiete der Kunstgeschichte auf den uns näherliegenden Gebieten keine bedeutenden Entdeckungen mehr zu machen; am wenigsten wohl in der Baukunst eines seit vielen Jahrhunderten so durchpflügten Landes, wie Italiens. Um so mehr überrascht das vorliegende Werk in dieser Richtung.

Was Bodo Ebhardt, der ja schon lange auf dem Gebiete der Darstellung der deutschen Burgen mit Erfolg tätig ist, uns hier bietet, ist in der Tat neu. Nicht als ob wir nicht sehr wohl gewußt hätten, daß in Italien so manches höchst malerische Kastell, so manche vieltürmige Burg zu finden ist, — aber daß es sich hier um eine höchst geschlossene fast systematisch entwickelte und zielbewußt einheitlich fortschreitende Denkmälermasse und eine ganz eigenartig von allem übrigen sich abhebende Baukunst von gewaltigem Umfange handelt, das konnte nur die planmäßige Nebeneinanderstellung und Aufreihung ihrer Denkmäler ergeben. Solches Ergebnis hat diese aber auch in erstaunlicher Weise gebracht.

Die Fülle des schon in Ober-Italien vorhandenen Stoffes ist eine ganz erdrückende, so daß ein Erfassen und Durchdringen des hier bildlich Angehäuften und Vorgeführten, das doch bereits gesichtet und geordnet erscheint, nicht leicht wird. Ein systematisches Handbuch soll es auch nicht sein, das uns hier geboten ist, vielmehr ist der Stoff nur im allgemeinen nach der Zeit der ersten Erbauung geordnet, und dem entspricht die Reihenfolge der Tafeln.

Sichtlich wollte der Verfasser in der Hauptsache nichts anderes geben, als diesen Stoff, und es anderen überlassen, ihn später kritisch genauer zu sortieren und in System zu bringen. Das war bei der neuen Materie für den Augenblick, schon eine höchst gewichtige Leistung; zumal uns durch Grundrisse, Schnitte und geometrisch gezeichnete Ansichten im Verein mit Lichtdrucken nach der Natur und frisch gezeichneten Reiseskizzen von den vielen dargestellten Bauwerken eine deutliche Anschauung gewährt wird. Man muß in der Tat dem außerordentlichen Fleiße des Verfassers, der bis in entlegene Gebirgstäler, überall aber in die stillen und vergessenen Winkel der Provinzen drang, die Archive und Literatur nach den historischen Nachrichten durchsuchte, in jeder Hinsicht vollste Anerkennung zollen, — insbesondere wenn man bedenkt, daß der vorliegende Band doch erst ein Viertel des gesammelten Stoffes enthält. —

Es ist hier nicht der Ort noch die Möglichkeit gegeben, auf den Inhalt des Werkes weiter und genauer einzugehen, weil bei der Fülle und Vielheit des Stoffes man sich sofort ins einzelne verlieren müßte.

Nur so viel sei gesagt, daß sich vor allem wohl erkennen läßt, daß der Burgenbau Italiens zunächst eine Folgeerscheinung der nordischen Einwanderung, der Eroberung der südlichen Länder durch die Germanen sein dürfte, und daß in Übereinstimmung damit dann die Burgen der frühesten Zeit den nordischen — und auch westlichen — auf das nächste verwandt sind, daß aber im Laufe der Entwicklung sich mehr und mehr ein höchst charakteristischer auf Regelmäßigkeit und architektonische Wirkung hindrängender Typus herausarbeitet, der schließlich eine ganz überraschende Gleichartigkeit und Gleichförmigkeit der Erscheinung und der Anlage ergibt. Gerade wie Italien auf allen anderen wichtigen Gebieten der Baukunst, wie dem Kirchen- und dem Palastbau, klarst ausgeprägte Typen geschaffen hat, so bildet sich hier vor unseren Augen die Normalform des italienischen Kastells mit einer erstaunlichen Folgerichtigkeit und Sicherheit heraus.

Daß die politischen Verhältnisse Italiens, die in jenen Zeiten durch eine ununterbrochene Kette von großen und kleinen Kriegen, von Kämpfen und Blutvergießen charakterisiert werden, die Gestaltung der hier so bedeutungsvollen kriegerischen Schloßbauten bestimmt haben, versteht sich von selber, so daß diese in ihrer Entwicklung ein völlig klares Abbild des wechselnden immer systematischer ja wissenschaftlich sich gestaltenden Kriegswesens ergeben, wie es sich im Kondottieretum am schärfsten ausprägt. Auch hiervon gibt der Text die erwünschte Darstellung.

Alles in allem haben wir hier eine höchst bedeutsame Erweiterung unseres Wissens auf dem Gebiete der Architekturgeschichte gewonnen, die uns veranlassen muß, künftig in der Geschichte des italienischen Kastellbaus nicht nur einen wichtigen Zweig des Kriegsbauwesens, sondern auch der Kunstgeschichte zu erblicken. Dem verdienten Forscher auf diesem Gebiete, der uns ein so wertvolles neues Ergebnis seiner Mühen geboten, schulden wir aufrichtigen Dank.

Digitized by Google

Ausstattung wie Darstellung und Wiedergabe der Objekte sind durchaus vorzüglich zu nennen und erhöhen die Freude an dem Genusse so vieles Schönen. So gereicht das Werk auch dem bekannten rührigen und kunstsinnigen Architektur-Verlage zur hohen Ehre; er hat dem Buche, darin seine umfassenden Leistungen verzeichnet stehen, ein neues vortreffliches und reizvolles Blatt hinzugefügt und wieder bewiesen, daß er für einen bedeutsamen Gegenstand seines Gebietes zu Anstrengung und Opfer bereit ist. —

Außerordentlich erfreulich ist es, daß wir diese neue schöne Leistung der architekturgeschichtlichen Forschung der Anregung unseres Kaisers selber verdanken, der sich für dieses Gebiet bekanntlich sehr interessiert, insbesondere für die Burgen Kaiser Friedrichs II., deren Darstellung im nächsten Bande wir daher mit Erwartung entgegen sehen. —

Dem Wunsche möchte ich hier übrigens gleich jetzt Ausdruck geben, daß ein gutes und vollständiges Orts- und Namensregister das Werk am Schlusse recht gebrauchsfähig machen, — und daß eine ausführliche chronologische Tafel der aufgeführten und dargestellten Bauwerke noch hinzugefügt werden möge. Ich hätte es freilich bequemer gefunden, wenn auf jeder Tafel die nachweisbaren oder zu vermutenden Zeitangaben gleich mit angegeben wären. Vielleicht läßt sich etwas ähnliches für die folgenden Bände noch vorsehen.

Albrecht Haupt.

PIUS DIRR, Augsburg. Stätten der Kultur, herausgegeben von Dr. Georg Biermann. Band 20. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.

Über Augsburgs Kulturgeschichte gibt es nicht viele Werke. Doch unter den vorhandenen gehören einige zum Besten der historischen Literatur: W. H. Riehls „Augsburger Studien", Buffs „Augsburg in der Renaissance" und Dirrs „Aus Augsburgs Vergangenheit". Leider behandelt jedes dieser Werke nur Bruchstücke aus Augsburgs Kulturgeschichte. Nach den Proben, die Dirr in dem erwähnten Buche gab, war nicht zu zweifeln, daß man von ihm eine zuverlässige, zusammenfassende Arbeit erwarten dürfe. Sie ist nunmehr erschienen.

Das handliche und gut illustrierte Büchlein ist die erste schön abgerundete Darstellung der Geschichte der reichen augsburgischen Kultur. Sie ist weit davon entfernt, in die tiefsten Tiefen zu leuchten. Aber unschwer erkennt man aus jeder Seite, daß der Verfasser viel mehr weiß als er erzählt, daß er sein Material durchaus beherrscht. Trotz der Knappheit des Buches dürfte nichts Wesentliches übergangen sein. Aus dem römischen und frühmittelalterlichen Augsburg wird der Leser in die stolze Bürgerrepublik geführt. Den Höhepunkt bildet die treffliche Schilderung der maximilianischen Zeit mit dem Aufkommen der großen Handelshäuser der Fugger und Welser. Aber auch das Ausklingen im späten XVII. und XVIII. Jahrhundert ist mit wenig Worten gut charakterisiert. Wie in der kulturgeschichtlichen Darstellung, so folgt der Verfasser auch bei der Schilderung der Denkmäler dem Grundsatze, die Hauptrichtungen der Entwicklung vor allem klar herauszuarbeiten. Der Domplastik, Holbein, Burgkmair, Holl sind eigene Kapitel gewidmet; daneben werden aber auch die entlegeneren und in den Hauptgang der Entwicklung weniger sicher einreihbaren Werke, wie das gotische Rathaus, die Fresken in der Barfüßerkirche, die berühmte Verkündigung der Jakobskirche zum mindesten an passender Stelle erwähnt. So bildet das Buch, wenn es gleich, seiner Aufgabe entsprechend, zunächst für breitere Kreise bestimmt ist, auch für den Fachkunsthistoriker eine vorzügliche Einführung in das Wesen der vielleicht stärksten Individualität unter sämtlichen süddeutschen Reichsstädten.

Baum.

DENKMALE UND ERINNERUNGEN DES HAUSES WITTELSBACH IM BAYER. NATIONALMUSEUM. Herausgegeben von der Kgl. Direktion des Bayer. Nationalmuseums. Verlag ebenda. München 1909.

Unter der stellvertretenden Direktion des Generalkonservators Hager wurde dieser Prachtkatalog herausgegeben, der an sich keinem dringenden Bedürfnisse entsprechend, doch eine sehr schätzenswerte Fundgrube für Kunstgewerbliche Forschungen darstellt. Da das bayerische Fürstenhaus neben dem österreichischen den stolzesten Besitz an hervorragenden Werken des Kunstgewerbes noch in so abgeschlossener Form aufweisen kann, wurde auch eine gewisse kunstgeschichtliche Entwicklung des reichen Materials erreicht. Daneben mußte vor allem ein Werk geschaffen werden, das einen raschen Überblick darüber ermöglicht, was im Museum an einzelne Angehörige des wittelsbachischen Fürstenhauses erinnert. Die Anordnung des Stoffes wurde daher nach genealogischen Gesichtspunkten, für die wiederum die Genealogie des

Digitized by Google

Hauses Wittelsbach von Chr. Haeule maßgebend war, vorgenommen. An dem vorliegenden Bande haben alle Beamten des Museums, die Herren Buchheit, Halm, Friedrich Hofmann, Richard Hoffmann, J. Schinnerer und W. M. Schmid mitgearbeitet. — Von besonderer wissenschaftlicher Bedeutung war die Indentifizierung der Miniaturporträts durch Buchheit, eine wichtige, wenn auch mühsame Arbeit, die jetzt in einem besonderen Miniaturenkataloge (vom XVI. bis XVIII. Jahrhundert) ihren Abschluß findet. —

Die Ausstattung des Werkes an sich entspricht den höchsten Anforderungen und macht dasselbe zu einer schätzenswerten Erinnerungsgabe, indem es zugleich an die Bedeutung mahnt, die das Wittelsbacher Fürstenhaus als Förderin von Kunst und Kunstgewerbe in Deutschland beanspruchen darf. Aug. Goldschmidt

LUDWIG ZOTTMANN: Zur Kunst von Elias Greither dem Älteren, seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte d. bayerischen Lokalkunst. Studien zur Kunstgeschichte. Heft 112. 77 S. u. 44 Abbildungen auf 32 Lichtdrucktafeln. Straßburg 1909, Verlag von J. H. Ed. Heitz.

Über die Spätrenaissance in Altbayern kann noch manches kunstgeschichtlich Interessante und nicht Unwichtige geschrieben werden. Monographien über Sustris, Krumper und Christoph Schwarz wären höchst lohnend, die Handzeichnungen und Tafelbilder Candids sind noch kaum bekannt. Es wird immer wahrscheinlicher, daß Sustris nicht nur kleineren Meistern sondern auch Künstlern vom Range Hubert Gerhards Skizzen zu Plastiken geliefert hat. Auf rein archivalischem Wege lassen sich diese Fragen, wobei es sich um das geistige Eigentum der in München damals führenden Künstler handelt, nicht lösen. Vor allem muß ein streng kritisches Studium der Handzeichnungen zu Hilfe kommen. Freilich darf man dabei nicht so wie Graf Pückler-Limpurg in den Monatsberichten über Kunst und Kunstwissenschaft III, S. 131 verfahren und eine Sustriszeichnung, die als Besitzer- oder Stammbuchvermerk den Namen des völlig unbekannten Salzburger Malers Hans Jakob Brol 1609 trägt, mit zwei barocken geistlosen Blättern von 1630 und mit einer von Sustris gezeichneten Plafondskizze für die Trausnitz zusammenbringen, dieses evidente Blatt dem Sustris aber absprechen, weil es das österreichische Wappen, der Frau des Bauherrn, zeigt.

Angesichts einer Fülle interessanter neuer Themen ist es fast bedauerlich, daß Zottmann sich so unbedeutende und unselbständige Künstler wie die Greither ausgesucht hat, um mit Sorgfalt und Gründlichkeit ihren Arbeiten und den Archivalien über ihr Leben und Schaffen nachzugehen. Das Ergebnis ist, daß wir den Verlust etlicher Bilder, von denen noch die Urkunden melden, nicht allzusehr zu beklagen brauchen. Was übrig blieb ist zwar teils ganz verdorben, teils stark übermalt, beweist aber immerhin im Verein mit den besser erhaltenen Arbeiten, daß auch der fähigste der Familie, Elias Greither der Ältere, ein ganz mittelmäßiger Künstler war. Hierzu passen die archivalischen Notizen, wonach Greither mit noch viel untergeordneteren und schlecht bezahlten Aufträgen bedacht wurde, als bei Künstlern von einigem Range damals üblich war.

Da Zottmann es unterläßt, die Leistungen Greithers in die Kunstgeschichte der Zeit einzuordnen — die Charakteristik auf S. 22 kann nicht als solche gelten, — so wollen wir es hier tun: Elias Greither gehörte keiner der drei großen Richtungen an, die am Anfange des XVII. Jahrhunderts die Münchener Malerei beherrschten. Er nahm das Gute, wo er es fand. Am nächsten steht er den Eklektikern um Candid. In den Handzeichnungen erinnert manches an den Manieristen Sustris. Spätere Arbeiten zeigen engen Zusammenhang mit der auf Tintorettos Kunst fußenden Schule des Christoph Schwarz. Auch außenstehende, wie Hans von Aachen, hat er studiert.

Für die zuverlässige Bestimmung einiger Handzeichnungen sind wir Zottmann zu Dank verpflichtet. Die Blätter stehen, wie nicht nur in dieser Zeit so oft, künstlerisch höher als die ausgeführten Arbeiten und beweisen, daß Greither sich redlich mit seinen Bildern geplagt hat, daß wir aber oft genug seinen guten Willen für die gute Tat nehmen müssen. E. Bassermann-Jordan.

D. JOSEPH, Geschichte d. Baukunst des XIX. Jahrhunderts. Mit 879 Abbildungen. In zwei Halbbänden. Leipzig, Baumgärtner. 20 M.

Das Werk bildet den dritten Band der Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit, die der Verfasser bereits vor vielen Jahren begonnen hat.

Bei der Beurteilung des vorliegenden Teiles ist in erster Linie zu berücksichtigen, daß diese Arbeit die erste zusammenfassende Darstellung der Architekturgeschichte des XIX. Jahrhunderts ist; in

Digitized by Google

zweiter Linie ist hier besonders daran zu erinnern, daß ein Lehr- und Handbuch geschaffen werden sollte. Das überreiche Material ist zum ersten Mal mit bewundernswerter Vollständigkeit zusammengetragen. Außer sämtlichen europäischen Ländern ist im Anhang die neuere Architektur Nordamerikas behandelt. Die 879, mit großem Geschick ausgewählten und trefflich gedruckten Abbildungen vermögen allein schon eine Vorstellung von dem geschichtlichen Verlauf der Baukunst seit dem Ende des XVIII. Jahrhunderts zu vermitteln, wie sie kein zweites Werk bieten kann. Die Darstellung ordnet sich diesem Abbildungsmaterial unter; sie gibt die Tatsachen möglichst objektiv und hält kritische Urteile im Hintergrunde. Der fast unübersehbare Stoff ist in drei Abteilungen gegliedert, die sich aus den drei Hauptabschnitten der Architekturgeschichte des XIX. Jahrhunderts ergaben: Die Baukunst des Neuklassizismus und der Frühromantik; Eklektizismus und Romantik; Archaïsmus, Subjektivismus und Moderne. Innerhalb dieser drei Hauptteile ist die Gliederung nach Ländern und dann wieder nach Orten (Bauschulen) vorgenommen.

Deutschland, speziell Norddeutschland mit der Berliner Schule als Mittelpunkt, ist jedesmal, besonders mit Rücksicht auf die Bedürfnisse des Leserkreises, an erster Stelle behandelt. Für die Systematik der Darstellung, die weniger in der Absicht des Verfassers gewesen zu sein scheint, wäre es zu empfehlen gewesen, Frankreich (Paris) und das damit eng zusammenhängende Italien an die Spitze zu stellen, weil die früheste deutsche Klassizistenschule vor Schinkel, die Berliner, aus der französisch-italienischen hervorgewachsen ist, und auch die süddeutschen Klassizisten: Weinbrenner in Karlsruhe, Thouret in Stuttgart und Weimar, Leo von Klenze in München, sind ohne Paris gar nicht zu denken.

Die Zurückhaltung des kritischen Urteils, die auf der einen Seite von den Zwecken des Lehrbuches gefordert wurde, ist auf der anderen Seite vielleicht von Nachteil gewesen. Der unbefangene Leser gewinnt nämlich aus des Verfassers Schilderung die Vorstellung, als sei die Geschichte der Baukunst des XIX. Jahrhunderts eine Entwicklung in aufsteigender Linie gewesen. Daß die Baukunst seit rund 1815 gegenüber der Baukunst des XVIII. Jahrhunderts — trotz vieler verehrungswürdiger Künstler — im ganzen einen Rückschritt in künstlerischer Hinsicht darstellt, daß ferner nach der Mitte des XIX. Jahrhunderts ein Verfall des architektonischen Empfindens eingetreten ist, der in den letzten Jahrzehnten des XIX. Jahrhunderts die tiefste Stufe erreicht hat, auf der die Architektur jetzt durchgängig noch verharrt: diese merkwürdige, für die Kultur- und Kunstgeschichte des XIX. Jahrhunderts fundamentale Erscheinung tritt in dem Bilde, das der Verf. gibt, nicht hervor. Die geschichtliche Bedeutung der eigentlich modernen Baukünstler, wie Messel, Fischer, Dülffer, Behrens und Bruno Paul, die im wesentlichen von allen Absichten der Baukunst des XIX. Jahrhunderts abweichende Schaffensweise dieser Meister wird kein ungeschulter Leser aus dem Buche erkennen können. Der kritischen Analyse ist überall aus dem Wege gegangen; bei den Werken lebender Künstler mag sich das aus der verdienten Männern gebührenden Achtung erklären. Pflicht des Rezensenten ist es aber hierauf hinzuweisen, namentlich auch aus dem Grunde, weil vor allem junge Baufachstudierende dieses Buch zur Hand nehmen sollen. Der Schüler denkt, die in einem ernsten Lehrbuche hervorgehobenen Namen und abgebildeten Schöpfungen sollen auch für seine Ausbildung vorbildlich sein. So wie die Forderungen der heutigen Baukunst aber sind, finden sich unter den 879 Abbildungen keine 100 Bauten, die als vorbildliche Leistungen bezeichnet werden können. Weit mehr als die Hälfte sind als Zeugnisse eines verirrten architektonischen Gefühls anzusehen.

Damit wird unser Urteil über den fundamentalen Wert dieser opfervollen ernsten Arbeit nicht geändert. Hermann Schmitz.

SIR WALTER ARMSTRONG, Geschichte der Kunst in Großbritannien und Irland. Deutsche Übersetzung von E. Haehnel. Mit 600 Abb. und vier Farbentafeln. XVI, 356 S. Verlag von Julius Hoffmann, Stuttgart, geb. 6 Mark.

Der Verfasser des vorliegenden Werkes, der als Direktor der National-Galerie zu Dublin rühmlichst bekannt ist, schildert in zwar kurzer, aber markig treffender Ausdrucksweise den gesamten Werdegang der englischen Kunst unter dem Motto: „Ars una, species mille". Das Buch beginnt mit der alten angelsächsischen Kunst, der anglo-normännischen Architektur, geht dann zu den verschiedenen Perioden der Gotik und dem mit allen Reizen der Romantik umgebenen Tudor-Stil über, um darauf in einem besonderen Abschnitt die beiden hervorragenden englischen Baumeister Inigo Jones und Christopher Wren als die besten Architekten der Renaissance-Epoche zu würdigen. Dem letzteren verdankt London in der Hauptsache seine heutige bauliche Physiognomie.

Digitized by Google

In der Malerei setzt das Werk zwar bei den frühesten Anfängen ein, aber als eigentlicher Begründer dieses Kunstzweiges erhält erst Hogarth die entscheidende Stelle. Seine Größe wurzelt im Gedanken, im Empfinden, in der Charakteristik, und obschon seine Gestalten mitunter außerhalb der eigentlichen Kunst liegen, so lebt doch darin ein ganz bedeutendes Stück Kulturgeschichte fort.

Neu in der englischen Kunstgeschichte ist die im vorliegenden Werk vertretene Ansicht, daß die Schaffenstätigkeit der drei großen Porträtisten: Reynolds, Gainsborough und Romney ihren Ursprung auf Hogarth zurückleitet. Die Technik Gainsboroughs nennt Armstrong die ausgezeichnetste von denen der genannten Bildnismaler, die als leuchtendes Dreigestirn am englischen Kunsthimmel glänzen. Mehr als bei irgend einem englischen Künstler von Ruf hat Romneys Popularität geschwankt. Vor 40 Jahren noch wurden seine Bilder fast ganz übersehen. Er ist par excellence der Maler der hübschen Engländerin, und keiner seiner Rivalen hat mit solchem Erfolge den eigenartigen weiblichen Kopf auf die Leinwand gezaubert, so wie ein Romanschreiber ihn für seine Heldin wünscht.

Als den Vater der modernen Stimmungslandschaft und als den liebevollsten Beobachter der ländlichen Natur erachtet der Autor Constable, aber als ihren gewaltigsten und eigenartigsten Ausleger erkennt er den Genius Turners an, eines in seiner Art seither unübertroffenen Meisters.

Eine Sonderstellung nimmt dann G. F. Watts ein, der keiner Schule angehörte und der gleich groß war als Mensch wie als Künstler.

Wie es kaum anders erwartet werden konnte, wurde in dem Kapitel, das uns zur Gegenwart führt, den Praeraphaeliten eine relativ starke Seitenzahl eingeräumt. Noch heute ist der Streit darüber nicht beendet, wer als der Begründer dieser Schule anzusehen ist. Holman Hunt nimmt in seiner Selbstbiographie diesen Ruhm vornehmlich für sich in Anspruch, während die Anhänger Rossettis diesen für den wirklichen Leiter der Bewegung erklären. Armstrong schließt sich ihnen an. Die intime Geschichte des Praeraphaelismus liegt aber so verwickelt, daß man keinen von beiden mit absoluter Gewißheit selbst nur als primus inter pares bezeichnen kann. Der bei weitem hervorragendste aus dem Gefolge der Praeraphaeliten war Burne-Jones. Der Verfasser sagt über ihn: „Er hätte auf einen der vornehmsten Plätze im Tempel der Kunst Anspruch, wenn seine Malerei nicht gewisse technische Fehler besäße . . . nebst einer gegenständlichen Armut seiner Sujets."

Aus der Durchsicht des Buches muß jeder unbefangene Leser zu dem Schluß gelangen, daß bisher kein moderner englischer Kunstkritiker mit solcher Offenheit und Objektivität — ohne jedes Ansehen der Person — seinen eignen Landsleuten die Wahrheit gesagt hat. Einige wichtige Beispiele in gedachter Beziehung mögen hier wörtlich folgen. Alles, was der Verfasser in dem ganzen Buche über Sir L. Alma Tadema und Lord Leighton zu bemerken hat, konzentriert sich in dem einen Satz: „Einer der seltsamsten Irrtümer, in dem Künstler oft befangen sind, ist die Überzeugung, daß archäologische Kenntnisse gleichbedeutend mit künstlerischen Fähigkeiten seien. In allen Perioden findet sich in England eine Sorte Maler, die in der klassischen Tradition schaffen und ihrer Meinung nach glaubwürdige Darstellungen des Lebens in Griechenland und Rom liefern. Lord Leighton (der frühere Präsident der Akademie) war das Haupt und der Führer einer mehr dekorativen Richtung in dieser Gruppe, wie Sir Laurence Alma Tadema es mehr von der historischen ist. Zu ihr gehören, oder gehörten wenigstens, Sir Edward Poynter (der jetzige Präsident der Akademie), Val Prinsep, C. E. Perugini und Albert Moore". Über Herkomer heißt es: „Sein auffallendster Vorzug oder Mangel ist seine Vielseitigkeit. Er ist Maler, Stecher, Emailleur, Bildhauer, Musiker, Schauspieler, Architekt usw. und hat infolgedessen keine seiner Leistungen bis zu einer Vollendung gebracht, die sie sonst vielleicht erreicht hätte. Vielseitigkeit allein macht noch keinen Leonardo".

Ein vollständiges Kapitel ist endlich der in England und Frankreich viel mehr als bei uns interessierenden Miniaturmalerei gewidmet.

Die Bedeutung des Werkes liegt vor allem darin, daß es zum ersten Male eine gewissenhaft und übersichtlich zusammengefaßte Kunstgeschichte Englands bis auf unsere heutige Zeit bietet, die sicherlich Veranlassung für erhebliche Umwertungen geben wird. Dieser oder jener Liebling des großen Publikums mußte noch bei Lebzeiten das Zerpflücken seines Ruhmeskranzes sich gefallen lassen, andere bisher weniger beachtete Künstler werden auf ein erhöhtes Piedestal gesetzt, und man erhält eine Vorahnung davon, wie selbst wirklich anerkannte erste Meister auf Grund des immer kolossaler anwachsenden und zu verarbeitenden Materials dereinst sogar in den umfangreichsten Werken vielleicht nur in wenigen Zeilen biographisch abgetan werden müssen.

Das Buch erschien gleichzeitig in vier Sprachen.

O. von Schleinitz.

Digitized by Google

ERNST BASSERMANN-JORDAN: Der Schmuck. Monographien des Kunstgewerbes Bd. XII. Klinkhardt & Biermann, Leipzig. M. 5.—.

Ein ernsthaftes Buch über Schmuck war schon seit langem Bedürfnis. Die bisherigen Publikationen erschöpften das Thema durchaus nicht in wissenschaftlicher Hinsicht. Aber ein wirklich gutes Buch über Schmuck zu schreiben ist nicht leicht, trotz oder vielleicht wegen der ungeheuren Fülle des dabei zu sichtenden Materials, das eine klare, entwicklungsgeschichtliche Disponierung des Stoffes sehr erschwert. Bassermann-Jordan hat den Versuch gewagt; wenn er nicht durchgehends gelungen ist, so liegt das jedenfalls nicht an einem Versagen des Verfassers, sondern an der Unmöglichkeit, in dem beschränkten Rahmen der „Monographien des Kunstgewerbes" das große Gebiet gleichmäßig eingehend zu behandeln. So kam es mehr darauf hinaus kulturgeschichtliche Richtlinien zu geben als auf eine formal-stilistische Entwicklungskritik sich zu verbeißen. Und in der Aufdeckung der großen kulturellen Zusammenhänge und Wechselströmungen liegt denn auch der Wert des Buches. Besondere persönliche Wertschätzung gewisser Perioden hat den Verfasser allerdings zu manchen kaum zu rechtfertigenden Ungleichmäßigkeiten geführt, die rein zahlenmäßig dadurch zum Ausdruck kommen, daß der Antike 44, dem Mittelalter und der Renaissance 77 Seiten eingeräumt sind, während Barock, Rokoko, Klassizismus und XIX. Jahrhundert mit nicht ganz 7 Seiten abgespeist werden. So ist der Titel in seiner allgemeinen Fassung „Der Schmuck" irreführend. Derartig bedeutungslos ist der Schmuck der letzten drei Jahrhunderte denn doch nicht, daß er so stiefmütterlich behandelt werden dürfte. Dies Manco wird aber durch andere ausgezeichnete Partien des Buches wieder wett gemacht, so besonders durch die sehr gute Darstellung der byzantinischen und der von Byzanz abhängigen Schmuckkunst der Völkerwanderungszeit, und dann durch die stark in den Vordergrund gestellten psychologischen Gesichtspunkte, aus denen heraus — besonders von der Gotik an — das Phänomen zu erklären versucht wird.

Gutgewählte Abbildungen illustrieren den Text; abgesehen aber davon, daß auch hierin die Zeit von der Barockkunst an völlig übergangen ist, macht sich gerade bei diesem Thema die Notwendigkeit einer reicheren Illustrierung sehr bemerklich. Es hätte sich wohl gelohnt aus dem einen Bande zwei gleich große Teile mit der doppelten Bildzahl zu machen. Und bei der — im übrigen anerkennenswerten — Ausstattung hätte man doch darauf achten sollen, daß nebeneinanderstehende Klischees auch gleiche Höhenmaße bekamen. Derartige, wenn auch geringfügige Differenzen beeinträchtigen den Eindruck des Seitenbildes höchst unangenehm. Robert Schmidt.

VICTOR ROTH, Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1908. 260 S. u. 75 Abbildungen.

Das Buch bildet den 104. Band der „Studien zur deutschen Kunstgeschichte", in denen bereits zwei Werke desselben Verfassers früher erschienen sind. Es führt uns vom deutschen Mutterlande weit ab in den fernsten Osten der österreichisch-ungarischen Monarchie, wo seit dem XII. Jahrhundert ein deutsches Reis blüht. Wie das siebenbürgische Volk, das seit acht Jahrhunderten deutsche Sitte und Art bewahrt hat, besonders in ethnographischer Beziehung hohes Interesse erweckt, so bietet auch sein Kunstgewerbe manch' Bemerkenswertes und es ist entschieden ein nicht zu unterschätzendes Verdienst des Verfassers, dieses in die Kunstgeschichte eingeführt zu haben. Über die Kunst und das Kunstgewerbe Ungarns ist bisher noch wenig publiziert worden — wenigstens in deutscher Sprache — und so kommt es, daß auch in den neuen großen Werken über Kunst und Kunstgewerbe nichts oder nur sehr wenig darüber zu finden ist. Hier setzen nun Roths Arbeiten ein, die allerdings nur einen kleinen, aber gewiß nicht unbedeutenden Teil der ungarischen Kunsttätigkeit, die lange vorherrschend in deutschen Händen ruhte, behandeln. Als eigentliches Charakteristikum zeigt sich da die starke Beeinflußung sowohl durch den europäischen Westen, als den nahen Orient. Die siebenbürgischen Handwerker kommen auf ihren Wanderfahrten immer wieder zurück ins deutsche Mutterland und bringen von dort mancherlei Anregungen in ihre ferne Heimat. Vom Orient her kommen durch die Handelsverbindungen fort und fort Kunsterzeugnisse, die ebenfalls nicht ohne Einfluß bleiben konnten. So wird man in dem vorliegenden Buch auch die Bestätigung dafür finden, daß es sich im siebenbürgischen Kunstgewerbe, und wohl auch in jenem Ungarns, nur in höchst bescheidenem Maße um Ergebnisse eines isolierten Kunstlebens handelt. Aber gerade die Verquickung europäischer mit asiatischen Motiven, die sich vornehmlich auch in der siebenbürgischen Keramik findet, ist oft von

Digitized by Google

ganz besonderem Reiz. Ein Zeitgenosse des ungarischen Königs Mathias (1458—1490), der gelehrte Italiener Petrus Ranzanus schrieb: „was man in Ungaren auf dem Felde der edlen Künste und der Handarbeiten Lobenswertes und Ausgezeichnetes findet, das alles trifft man in Siebenbürgen". Roths Buch beweist, daß der Italiener nicht Unrecht hatte, insbesondere wenn man das sehr bedeutende Goldschmiedehandwerk betrachtet, das in dem Werke die eingehendste Behandlung erfährt.

Sigerus.

MEIER-GRAEFE, Spanische Reise. Berlin, S. Fischer Verl., 1910. 8°, geb. 14 M.

Der Verfasser dieses Buches hat Spanien „erlebt" und die Art und Weise, wie es ihm zum Ereignis wurde, einem weiteren Kreise mitgeteilt. Er ist ein Mensch modernster Kultur, er reist als Mann von Geschmack, nicht als Gelehrter. Wäre er als Schriftsteller nicht viel zu bekannt, so würde man bei der Lektüre dieses Buches glauben müssen, einen Künstler vor sich zu haben, so stark reagiert er auf die Reize von Stimmung, Beleuchtung, Farbe, so lebendig und so ganz persönlich verversteht er jedes Erlebnis aus seiner Empfindung heraus zum Bilde zu gestalten. So sind seine Analyse des Tanzes der Zigeuner Granadas, seine Schilderung der Autofahrt am Meeresstrand höchst schätzenswerte Beiträge zu einer Weltmanns-Ästhetik von morgen; anschaulicher als es hier geschieht, ist vielleicht noch nie der unwiderstehliche Reiz der Stiergefechte in Worte gefaßt, in drolligerer Form noch selten über manche Schattenseiten des spanischen Lebens geklagt worden.

Da die Reise der spanischen Kunst galt, so beherrscht der Eindruck, den der Verfasser von ihren Werken empfing, auch das Buch. Man kennt die Art Julius Meier-Gräfes und durfte sich daher von vornherein auf Überraschungen gefaßt machen, eine Erwartung, in der der Leser denn auch durchaus nicht getäuscht wird. Was Meier-Gräfe über die spanische Kunst sagt, stellt, wie er das zu tun liebt, alles auf den Kopf, was andere etwa vor ihm über das gleiche Thema gesagt haben. Die ungemein persönliche Färbung der hier vorgetragenen Ansichten stellt dieselben allerdings völlig jenseits der Kritik. Es ist reine Geschmacksache, ob man Morales so hoch, Goya so niedrig einschätzen will wie der Verfasser, oder ob man die „Entdeckung" Grecos auf Kosten von Velazquez gutheißen soll. Darüber läßt sich mit dem Reisenden so wenig streiten wie über seine Unterschätzung des Escorial oder seine wegwerfende Charakterisierung des Emanuelstils und der Platereske. Läßt man aber den Tollpunkt Meier-Gräfes, die Frage nach Greco und seiner Stellung, unberührt, so bleibt der Reichtum an feinsinnigen Beobachtungen und originellen Gedanken doch noch so groß, das intuitive Verständnis für alles, was Farbe heißt, so bewundernswert und manch paradoxen Einfällen zum Trotz so echt, daß man dem Verfasser mit Vergnügen folgt. Wenn ihn der Wunsch immer neu zu sein und das Feuer der Begeisterung für sein jüngstes Idol zu Sätzen hinreißen wie: „Grecos Austreibung der Händler aus dem Tempel ist eins der Wunder der Menschheit" so kann man ihm selbst das zu Gute halten, schreibt er doch „pour épater le bourgeois". Unter den Bourgeois versteht Meier-Gräfe in diesem Falle die Kunsthistoriker von Profession, an denen er sich unaufhörlich reibt und denen zu Leid oder Liebe doch schließlich sein ganzes Buch nur geschrieben ist. Daß ihn seine Abneigung gegen die Vertreter der Kunstgeschichte dazu führt, einen Forscher wie Carl Justi anzurempeln, ist bei jemand, der doch auf jeder Seite seine Kultur dokumentieren will, zu verwundern, diese Ausfälle berühren nur wie eine bedauerliche Geschmacklosigkeit. Sollte der Verfasser wirklich geglaubt haben, seine Position durch Grobheiten an den Gegner stärken zu müssen? Er wird dadurch sicher nicht verhindern, daß auch in Zukunft die Mehrzahl derjenigen, die Greco kennen, sich mit uns auf die Seite Justis stellen wird.

Die Ausstattung des Bandes ist geschmackvoll, die angewendete Antiqua-Type von besonders klarem und schönem Schnitt, wenn auch neben ihr die vielen mittelmäßigen Amateur-Aufnahmen störend genug wirken.

Max v. Boehn.

TH. v. FRIMMEL, Zur Kunstphilosophie. (2. Band der philosophischen Schriften) München und Leipzig 1910. G. Müller.

Der Verfasser hat es wohl erkannt, wie schwierig es ist, dem Problem des Schönen und der Kunst beizukommen. Aber er hat nicht gewagt, das Problem bei den Hörnern zu packen, sondern ist geschickt um dasselbe herumgegangen. Kunst ist ihm „das Schaffen von Werken, die sich durch Bedeutung und Eigenart über das erheben, was in der gleichen Zeitperiode vom Durchschnittsmenschen geschaffen wurde und wird." Also — abgesehen davon, daß diese Definition über das Wesen der Kunst nicht das Geringste aussagt — der Durchschnittsmensch als Maßstab! Wenn Kunst nur das wäre, was sich über die Leistung des Durch-

Digitized by Google

schnittsmenschen erhebt, sie wäre nicht die gewaltigste Macht im menschlichen Geistesleben. Ebenso findet der Autor auch zur Beurteilung der Kunstwerke einen Maßstab im Durchschnittsverstand. Wohlgemerkt: im Verstand, nicht in der Empfindung! Denn hier liegt die neue Idee, mit der der Verfasser uns aus allen Schwierigkeiten zu erretten glaubt. An die Stelle der Schönheit setzt er „den künstlerischen Wert, die künstlerische Güte, oder ganz allgemein ausgedrückt, einen Grad der Vollkommenheit". Und er behauptet, „die größere oder geringere Vollkommenheit läßt sich von den Objekten ablesen". Künstlerisch gut sei gleich „vernünftig gemacht", und was das sei, ließe sich ableiten „aus allgemein verständlichen Erwägungen". Was das in den einzelnen Künsten bedeutet, bleibt etwas unklar. In der Baukunst z. B. „spielt die Zweckmäßigkeit beziehungsweise die Tauglichkeit zu einer bestimmten Verwendung eine wichtige Rolle für die Erkenntnis der künstlerischen Qualität". Also ein Kunst-Materialismus gröbster Art! Als ob die praktische Nutzbarkeit etwas für den Bau als Kunstwerk bedeute. Dann freilich wäre der Bautechniker der beste Beurteiler für Werke der Baukunst. Diese verstandesmäßige Betrachtungsweise erreicht ihren Höhepunkt in der Behauptung: „Die Proportionen ergeben sich nicht nach Schönheitsregeln, sondern aus statischen Bedingungen!" Ich meine, daß in den klassischen Bauwerken eine statische Möglichkeit für die verschiedensten Proportionen vorhanden war, daß aber gerade diese Proportionen gewählt wurden — aus Schönheitsgründen. Bei der Plastik sei „eine gewisse Einheitlichkeit nachzuweisen", für Gedankeninhalt, Einpassung in den Raum, Wahl der Abmessungen ergebe sich „durch vernünftige Betrachtung ein objektiv gültiges Werturteil". Wie sich das ergeben solle, wird nicht gesagt, ich halte es für unmöglich, auf diesem Wege objektive Allgemeingültigkeit zu erreichen. Ja, sogar „ob eine Plastik mit oder ohne lebhafte Phantasie ausgeführt ist, wird durchs denkende vergleichende Betrachten und nicht durchs Fühlen zu entscheiden sein." Und so soll alles nicht mit dem Gefühl, sondern durch logische Verstandesarbeit erkennbar sein. Glück für uns, Glück für die Kunst, daß dies unmöglich ist! Schließlich aber heißt es wieder: „Die Vollkommenheit zwingt uns zwar durchaus nicht, das vollkommene Objekt auch für schön zu halten, aber, wenn wir über ein Kunstwerk urteilen wollen, so sind wir gezwungen uns über dessen Vollkommenheit, beziehungsweise dessen Güte nach Möglichkeit klar zu sein". Aber gibt es eine Vollkommenheit eines Kunstwerkes außerhalb der Schönheit? Gibt es ein Urteil über ein Kunstwerk außerhalb des Schönheitsurteils? Und was hätte diese Vollkommenheit, da sie nichts mit der Schönheit zu tun haben soll, noch mit der Kunst zu tun?

Der Fehler der beiden Hauptrichtungen in der wissenschaftlichen Kunstbetrachtung des XIX. Jahrhunderts, der historischen und der materialistischen, lag darin, daß sie sich zu sehr vom Kunstwerke selber entfernt haben. Sie behandelten nicht das Kunstwerk an sich, sondern mehr seine Beziehungen zu anderen Kunstwerken, zu seiner Umgebung u. dgl., oder sie untersuchten seine materiellen Bedingungen. Hier, in dieser Schrift, haben wir das Extrem dieser überverstandesmäßigen Richtung. Und insofern — als abschreckendes Beispiel — mag sie ihren Wert besitzen.

Vielleicht auch noch in anderer Beziehung. Der Verfasser sagt einmal: „Ihrer fundamentalen Bedeutung wegen wird bekanntlich allgemeine Kunstwissenschaft an unseren Universitäten — so gut wie nicht gelehrt. Man treibt zumeist „Kunstgeschichte", ohne Ahnung vom Wesen der Kunst." Wie notwendig bei der herrschenden Verwirrung in allen Kunstfragen die systematische Begründung einer allgemeinen Kunstwissenschaft ist, hat der Verfasser durch seine Schrift am besten bewiesen.

Kurt Freyer.

ERWIDERUNG

In einer im übrigen anerkennenden Besprechung meines Buches über die „Villen des Andrea Palladio" versucht Albrecht Haupt dem historischen Teil der Arbeit gerecht zu werden [1]), glaubt aber dann am Schlusse, daß es einem Architekten, der in Palladio seinen Fachgenossen sieht, nicht verargt werden kann, wenn er sagt, „ihm wäre das Buch lieber gewesen, wenn sich der Verfasser einiges von seinen ästhetischen Spekulationen geschenkt hätte". In dem ganzen Buch finden sich nun keinerlei „ästhetische Spekulationen" sondern nur kunstwissenschaftliche Betrachtungen. Denn auch die Ausdrücke, an denen sich Haupt stößt, wie „optisch-linear, peripherische Symmetrie, imaginäre Sehlinie" u. a. sind längst gebräuchliche kunstwissenschaftliche termini technici, die Haupt in den „Grundbegriffen der Kunstwissenschaft" von Schmarsow, Cornelius' „Elementargesetzen der bildenden Kunst" und Riegls „Spätrömischer Kunstindustrie" eingehend erörtert findet. Obwohl „gelernter"

(1) Siehe Monatshefte für Kunstwissenschaft, III. Jahrgang. Heft 3, S. 127.

Digitized by Google

Architekt, habe ich nicht für die Baumeister sondern für die Kunstwissenschaft und Kunstgeschichte geschrieben. Ein Buch für Baumeister ist Scamozzis Palladio. Wenn aber ein „Baukünstler" neben dem kunstgeschichtlichen auch über den kunstwissenschaftlichen Teil urteilen will, sollte er sich erst über die wissenschaftliche Terminologie im klaren sein und nicht den Verfasser dafür verantwortlich machen, daß ihm (Haupt) diese Bezeichnungen nur „lästige Fremdwörter" sind. Bei andern Architekten ist das freilich anders, siehe Neudeutsche Bauzeitung, VI. Jahrg. 1910, Heft 8, Seite 94, ebenso erklärt Oberbaurat Durm-Karlsruhe den kunstwissenschaftlichen Teil gerade „für den wichtigsten der ganzen Arbeit". Auch ist es ein besonders unglücklicher Zufall, daß Haupt gerade die Ausdrücke herausgreift, die teilweise auf die Schriften des größten deutschen Architekten des XIX. Jahrhunderts, Hans Semper, zurückgehen, auf dessen Werke ich mich deshalb auch fortwährend beziehen muß. Daß für Haupt Bezeichnungen wie „Energie der Bewegungen (!!), proportionelle Einheit usw." etwas „ganz neues" sind, wird von vielen nur mit Kopfschütteln vernommen werden. Ich habe mir jedenfalls nicht eingebildet „ganz neues" zu sagen und halte daher die Anwendung dieser Terminologie nicht für einen „Reichtum an eigenem Geist." Die in andern Rezensionen hervorgehobene Kürze bei der Behandlung der künstlerischen Probleme war nur durch die Anwendung der wissenschaftlichen Terminologie möglich. Die Forderung, diese durch kurze deutsche Ausdrücke zu ersetzen, übersieht die erste Voraussetzung für jede wissenschaftliche Terminologie: die internationale wissenschaftliche Verständlichkeit, ähnlich wie diese in der Naturwissenschaft oder Medizin durchgeführt ist. Freilich es sind unüberbrückbare Gegensätze prinzipieller Natur, die uns beide trennen. Denn Haupt schreibt ja selbst, daß er nur „das Tatsächliche" sucht. Ich halte es mit Ernst Grosse: „Ohne die Erklärungen der Kunstwissenschaft sind alle Tatsachen der Kunstgeschichte nur dürres Holz, das keine Flamme nährt". Wenn Haupt als Anhänger des älteren mehr descriptiven historischen Materialismus sich in die jüngere auf naturwissenschaftlicher Grundlage fundierte kunstwissenschaftliche Betrachtungsweise nicht einzuleben vermag, hätte seine Kritik nur eine prinzipielle nicht aber eine formale und persönliche sein dürfen.

Der Satz Haupts, daß meine „ästhetischen Definitionen" nicht die Palladios (!) waren, ist eine Entgleisung, die man nur mit höchster Verwunderung lesen kann. Das heißt doch soviel, als die Frage erörtern, ob Palladio das sich gedacht hat, was mir als eine Charaktereigentümlichkeit seiner Schöpfungen erschienen ist. Daß Künstlern ihre Charaktereigentümlichkeit und das Prinzipielle ihrer anschaulichen Leistungen in ganzem Umfang verstandesmäßig zum Bewußtsein kommt, also eine Objektivierung des eigenen Ich gelingt, ist in der Kunst noch seltener der Fall als im Leben. Die Niederschläge solcher Objektivierungen in literarischen oder mündlichen Äußerungen erleichtern uns wohl die Charakteristik des Wesens ihrer künstlerischen Persönlichkeit, sie bleiben aber in jedem Falle nur Folge oder Äußerung dieses Wesens, die sich eben deshalb niemals mit diesem selbst decken kann. Die Kunstwissenschaft muß logischerweise da anfangen, wo die „ästhetische Definition" des Künstlers aufhört. Das sollte man in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" eigentlich nicht erst erörtern müssen! Es ist das Recht des Künstlers, wissenschaftliche und verstandesmäßige Definitionen abzulehnen. Wenn er sich aber mit der Wissenschaft befaßt, muß er sie wenigstens nach ihren Grundprinzipien ganz kennen und innerhalb der objektiv wissenschaftlichen und nicht subjektiv künstlerischen Welt urteilen wollen. Die Kunstwissenschaft hat es mit der verstandesmäßigen Analyse anschaulich gemachter Empfindungen zu tun. Je mehr sie diese ihre Aufgabe vertieft und erweitert, um so komplizierter auch ihr Apparat und ihre Nomenklatur, wofür die einfachen und stets nur deskriptiv gebrauchten Bezeichnungen der Umgangssprache niemals ausreichen. Daß diese Nomenklatur noch vielfach unzureichend ist und dringend einer systematischen Klärung, Erweiterung und Vertiefung bedarf, wissen wir alle. Es liegt aber nichts daran, daß der „naive" Künstler vor dieser Nomenklatur „eine Art Betäubung" empfindet. Die Kunstwissenschaft stellt eben nicht nur einzelne Tatsachen durch die Beschreibung fest, sondern sie hat auch die Aufgabe, das Kunstwerk seinem Wesen nach in den komplizierten Organismus einer tausendjährigen Entwicklung einzuordnen. Wir werden von allem Kunstschwätzertum bald befreit sein, wenn die Erkenntnis dieser Probleme immer mehr und mehr Kenntnisse verlangt. Daß diese nicht nur technischer Natur sein dürfen, lehren uns gerade die Größten, für die die Kunst nicht nur aus greifbaren technischen Wahrheiten oder äußeren formalen Besonderheiten bestand: Leonardos, Sempers, Hans von Marées' und Ad. Hildebrands Schriften sind eben der Beweis dafür, daß die praktische Ausübung der Kunst noch lange nicht die Fähigkeit zur Abgabe eines künstlerischen Urteils berechtigt, das eine über die persönliche Bedeutung hinaus-

Digitized by Google

gehende allgemeine Gültigkeit beanspruchen könnte. Die Bedeutung jener Künstler liegt eben in der Fähigkeit, den durch die Anschauung erworbenen Besitz verstandesmäßig klar zu machen und zwar in erster Linie auch für die Fachgenossen, die trotz ihrer praktischen Erfahrung dem tiefen Sinn des Gebotenen nicht ohne weiteres nahe kommen. Es ist deshalb für Haupt noch keine Legitimation für die kunstwissenschaftliche Behandlung Palladianischer Kunst „Fachgenosse von Palladio zu sein und ihn in wohlbekannter (?) Weise arbeiten zu sehen" (?). Die Kunstwissenschaft wäre nicht existenzberechtigt, wenn es anders wäre. Und gerade die Könige im Reich der Praxis haben sie aus der Taufe gehoben, freilich, es waren auch nur Könige! Fritz Burger.

RUNDSCHAU

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN. 2. Heft:

W. BODE, Alfr. Messels Pläne für die Neubauten der Kgl. Museen. (Mit Plänen und Tafeln.)

M. J. FRIEDLÄNDER, Der Meister der Virgo inter Virgines. (Taf., 6 Abb.)

Stellt eine Liste von 15 Werken dieses Meisters auf, der in Delft oder Gouda arbeitete und jedenfalls nicht später als Geertgen anzusetzen ist. Die vom Kaiser Friedrich-Museum erworbene Epiphanie gehört zu seinen besten Arbeiten.

F. SARRE, Ein Silberfigürchen des Sassaniden-Königs Narses im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin. (Taf., 5 Abb.)

Wahrscheinlich aus den Ruinen von Susa stammend. Aus der Blütezeit der sassanidischen Kunst (um 300 n. Chr.)

J. BETH, Hans Dürer und der Silberaltar in der Jagellonenkapelle zu Krakau. (11 Abb.)

Schildert an der Hand der zwei beglaubigten Werke Hans Dürers, der Gebetbuch-Randzeichnungen und des Krakauer Hl. Hieronymus, die Entwicklung des Malers und Graphikers, wobei er als dessen letztes Werk die Außenseiten des Silberaltars in Krakau annimmt, welche Dürersche Formengebung mit italisierender Auffassung verbinden.

H. VOSS, Berninis Fontänen. (Taf., 19 Abb.)

Mit bislang unbekannten Entwürfen (meist Zeichnungen) des Meisters, u. a. für den Tritonsbrunnen der Piazza Barberini und den Vierflüssebrunnen. Eingangs kurze Charakteristik der Fontäne der Renaissance und des Frühbarock, besonders in Rom. Exkurs über die von Fraschetti fälschlich auf ein Projekt Berninis zurückgeführte Fontana di Trevi, deren Erfindung wieder dem N. Salvi zugesprochen wird.

E. SCHÄFFER, Ein Bildnis des Hieronymo Fracastoro von Tizian. (4 Abb.)

Im Museo Civico zu Verona. Vergleich mit anderen Porträts dieses Gelehrten und Dichters.

REPERTOR. FÜR KUNSTWISSENSCHAFT. Heft: I:

W. BOMBE, Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei, I.

Notizen über die Zunft der Miniaturisten, meist aus dem Staatsarchiv von Perugia; darunter das Testament eines „Mastro Angelo Bencivenni Miniatore" von 1322, und Miniaturistennamen aus dem „Libro degli Offici" von 1310—1469. (F. f.)

C. HABICHT, Die Handschrift 69 der Darmstädter Hofbibliothek und ihr Zusammenhang mit dem Breviarium Grimani. (4 Abb.)

Aus dem Nachlasse des Baron v. Hüpsch. Ausgemalt von 5 Künstlern, die auch am Brev. Grim. mitgearbeitet zu haben scheinen; einer davon könnte der in Urkunden genannte Horebout sein (?) Vermutlich für die Erzherzogin Margarethe gearbeitet. Beschreibung der Miniaturblätter.

A. GÜMBEL, Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg, 1462—1467.

Bauleiter waren Konrad und Mathäus Rositzer bis 1466, dann Jakob Grimm.

G. DEHIO, Über einige Künstlerinschriften des deutschen XV. Jahrhunderts.

Macht an der Hand einiger Beispiele klar, daß Nameninschriften an Werken zumal des 15. Jahrh. nicht ohne weiteres als Künstlersignaturen, sondern oft nur als Werkstattsbeglaubigungen und Handelsmarken anzusehen sind.

R. AMESEDER, Ein Parisurteil L. Cranachs d. Ä. in der Landesgalerie zu Graz. (3 Abb.)

Läßt nach der Komposition auf eine Entstehung in den Jahren 1516—1519 schließen. Vergleich mit den charakteristischen Arbeiten aus dieser Zeit und mit den anderen Darstellungen desselben Gegenstandes.

K. DOEHLMANN, Zur Frage der sogen. „umgekehrten Perspektive".

Bestreitet das Vorliegen eines solchen von Wulff angenommenen Kompositionsprinzips in der byzantinischen und primitiven abendländischen Kunst, und ebenso in der frühen japanischen Malerei, wo Glaser es vermutete.

Digitized by Google

F. T. SCHULZ, Nürnbergs Bürgerhäuser: Rezension von P. Höhn.

FRIEDLÄNDER, Die Ausstellung holländischer Bilder in New York 1909.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

März:

C. GLASER, Ausstellung von Werken französischer Kunst des 18. Jahrh. in der Kgl. Akad. d. Künste zu Berlin. (2 Farbtaf., 15 Abb.)

D. Frhr. v. HADELN, Kopien eines verschollenen Originals Giov. Bellinis. (3 Abb.)

Madonnenbilder in Bonn, Oldenburg und Slg. Mond. Hält die Signaturen „Joannes Bellinus" nicht für unbedingt verdächtig.

W. BAYERSDORFER, Zu R. Wustmanns Aufsatz „Zwei neue Dürer". (2 Abb.)

Bezweifelt die Urheberschaft Dürers an dem Dessauer Christophorus und publiziert zwei damit verwandte Zeichnungen in Braunschweig und Erlangen. Nachrichten über das Bild der Anna Selbdritt aus dem Behaimschen Familienarchiv im German. Museum.

G. PAULI, Die Florabüste im Kaiser Friedrich-Museum. (5 Abb.)

Kommt zu dem Schluß, daß sie von R. C. Lucas nach dem Gemälde in Basildon Park gearbeitet wurde.

A. JOLLES, R. C. Lucas und die Florabüste. (12 Abb.)

Spricht sich im Gegensatze zu Paulis Aufsatz gegen die Autorschaft des Lucas aus.

RIVISTA D'ARTE. Sett.-Dic. 1909:

C. GAMBA, Di alcuni ritratti del Puligo. (5 Abb.)

Bildnisse des Piero Carnesecchi im Pal. Pitti und den Uffizien, und drei Porträts der Slg. Cooper in Panshanger (Hertford), alle früher A. del Sarto zugeschrieben.

C. CARNESECCHI, Il ritratto leonardesco di Ginevra Benci. (2 Abb.)

Publiziert einen im Jahre 1490 an Ginevra Benci gerichteten Brief, weist nach, daß sie nicht (wie Passerini und Ridolfi meinten) mit der 1473 verstorbenen [ersten] Gattin des Luigi Niccolini identisch ist, und glaubt (mit Bode und Warburg) daß ihr Porträt von Leonardos Hand in dem Bildnis der Galerie Liechtenstein erhalten ist.

FIL. DI PIETRO, Un disegno del Baroccio all'Albertina già attribuito al Domenichino. (4 Abb.)

Kopfstudie zu einer Heiligen der Grablegung im Dom von Perugia.

G. POGGI, Un busto di S. Domenico di Niccolò dell'Arca. (Abb.)

Nebst Dokument. Letzte Arbeit des Künstlers (1493); in S. Domenico in Bologna.

G. POGGI, Note su Filippino Lippi.

Betreffen das Tafelbild für den Ratssaal der Signoria, jetzt in den Uffizien.

V. E. ALEANDRI, Un affresco a Camerino, e Bernardino di Mariotto da Perugia.

A. CHIAPPELLI, Un nuovo documento sul Pesellino.

Betrifft das von Fra Filippo vollendete Tafelbild für die Pistojeser Bruderschaft, und nennt den Todestag des Pesellino (29. Juli 1457).

O. H. GIGLIOLI, Notiziario: Gall. degli Uffizi. Gall. Pitti. (4 Abb.)

RASSEGNA D'ARTE. Marzo:

R. E. FRY, La mostra di antichi dipinti alle „Grafton Galleries" di Londra. (7 Abb.)

H. VOSS, Note su alcuni disegni del Furini nel Louvre. (4 Abb.)

G. FRIZZONI, Un quadro allegorico di B. Luini. (4 Abb.)

Kopie in der Slg. Talacchini in Mailand, verwandt mit der hl. Katharina in Kopenhagen und einem Fragment in Mailänder Privatbesitz. Vergleich mit Pedrinis Altarbild im Dom von Pavia.

T. BORENIUS, La mostra dei maestri umbri a Londra. (2 Abb.)

T. GEREVICH, Le relazioni fra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento. (Forts.) (5 Abb.)

L'ARTE, fasc. 2:

G. WILPERT, Sancta Maria Antiqua (continuazione e fine).

Behandelt die Fresken des 8. Jahrh. Unter Leo IV. (847—855) verschwindet die Kirche, nach W. vermutlich infolge eines Erdbebens; ein Teil wird dem h. Antonius geweiht und weiter benutzt.

G. LORENZETTI, La loggetta al campanile di S. Marco. (22 Abb.)

Eingehende Geschichte der Loggetta und ihrer Restaurierungen im Seicento und Settecento. Verteilung des plastischen Schmuckes unter Sansovino, Tiziano Minio, Danese Cattaneo, Antonio und Angelo Gai.

ERMANNO LOEVINSON, Quadri della famiglia Fagnani (Sec. XVIII).

Abdruck eines alten Galeriekataloges aus dem römischen Archivio di Stato.

R. PAPINI, Un disegno dal sepolcro di Pio II in Roma.

Spätere freie Zeichnung nach dem Grabmal Pius II. in S. Andrea della Valle (im Dresdener Kupferstichkabinett).

G. LORENZETTI, Note su Jacobello del Fiore.

Unbekannte Dokumente aus dem Archivio di Stato in Venedig.

R. PAPINI, Riguardo al soggiorno dell' Angelico in Roma. (Dokumente.)

Digitized by Google

LISA DE SCHLEGEL, Dell' Anunziazione di Melozzo da Forlì nel Pantheon.

Polemik gegen Schmarsow, der Antoniazzo Romano vorgeschlagen hatte. Schl. legt das Werk nach dem Vorgang Cantalamessas in die Frühzeit Melozzos in Rom und nimmt eine Abhängigkeit von Pieros della Francesca Fresco in Arezzo (Abb.) an.

P. P. WEINER, Notizie di Russia. (9 Abb.)

Die Umordnung der Ermitage betreffend.

M. ROCCHI, Notizie dall' Umbria.

CRONACA. BIBLIOGRAFIA. BOLLETTINO BIBLIOGRAFICO. V.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

March:

EDITORIAL: The care of pictures in italian galleries.

G. F. HILL, The Salting Collection I: Italian bronze statuettes. (4 Abb.)

A. E. R. GILL, Inscriptions. (10 Abb.)

HERB. COOK, Venetian portraits, and some problems. (5 Abb.)

Behandelt 5 männl. Bildnisse in engl. Privatbesitz, darunter eins von Lotto (Slg. J. C. Robinson); die übrigen giorgionesk (Licinio? Palma Vecchio?)

R. FRY, Bushman paintings. (8 Abb.)

C. F. BELL, Drawings of the Turner Bequest.

W. J. J. WEALE, Portraits of archbishop John Carondelet. (4 Abb.)

J. Gossart von Maubeuge (Slg. Leop. Hirsch). Driptychonflügel im Louvre (1517) und in Wien (Slg. Guttmann, ca. 1522). Grabmal in der Kathedr. v. Brügge.

T. BORENIUS, Some venetian pictures in the Burlington House Exhib.

N. BEETS, An undescribed woodcut by Heinr. Aldegrever: The virgin seated on bank. (2 Abb.)

Rundbild; Einziges Ex. im Rijksprentenkabinett in Amsterdam, Frühwerk. In derselben Slg. 4 weitere Ex. von Holzschnitten des Künstlers.

C. H. C. BAKER, The so-called „Rembrandt and Saskia" at Burlington House.

Nicht von Rembrandt oder G. Flinck, sondern von Bol, dessen Signatur Verfasser zu erkennen glaubt.

W. WALTON, Exhib. in New York of paintings from Collection of Mr. Ch. P. Taft. (3 Abb.)

Fr. Hals. männl. u. weibl. Bildnis. Rembrandt, Portr. eines jungen Mannes, 1633.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS. Mars:

P. A. LEMOISNE, Les premiers maitres de la gravure en couleurs au Japon. (Taf., 9 Abb.)

Im Anschluß an die Sonderausstellg. des Musée des Arts décoratifs. Bespricht die Künstler Harunobu, Koriusai, Shigemasa, Shounsho, Shounyei.

P. FORTHUNY, Dix années d'architecture, 1er article. (8 Abb.)

Behandelt einige moderne Pariser Bauten.

P. JAMOT, Peintres-graveurs contemporains: Edmond Kayser. (Rad., 4 Abb.)

L. ROSENTHAL, Les conditions sociales de la peinture sous la monarchie de juillet, 2e article. (9 Abb.)

Künstlerleben. Künstler und Bürger. Die Salons.

F. MONOD, L'exposit. nat. de maitres anciens à Londres. 2e article. (Taf., 4 Abb.)

Behandelt Niederländer, Spanier u. Franzosen.

J. MEIER-GRÄFE, L'exposition d'art français du 18e siècle à Berlin. (7 Abb.)

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE. Février:

L. GILLET, Carpaccio et le paysage vénitien. (10 Abb.)

E. DACIER, Une exposition et un livre de M. Alex. Lunois. (2 Taf., 6 Abb.)

E. BABELON, J. C. Chaplain et l'art de la médaille au 19e siècle, IV. (14 Abb.)

G. VARENNE, La fonderie des Vischer à Nuremberg. (1553—1549). (11 Abb.)

M. NICOLLE, L'expos. nat. des maitres anciens à Londres II. (6 Abb.)

M. AUBERT, A propos d'un chapiteau historié de la cathédr. de Senlin. (2 Abb.)

LES ARTS. Mars:

H. MARCKL, 5e Expos. de la Société Interne de la peinture à l'eau.

CH. SAUNIER, Une exposition de Mlle. Louise-C. Breslau.

G. MOUREY, Le boudoir de Mme. E. Rostand à Cambo; décorations de M. Jean Véber.

M. HAMEL, Les peintres de la basse-cour.

Mit Abb. nach Snyders, M. d'Hondecoeter, C. de Rijck.

J. O. KRONIG, Deux tableaux de maitres primitifs néerlandais dans les collections du roi de Portugal.

Segnender Christus von H. Memling, und Verlobung der hl. Catherina, angebl. vom Meister der „Virgo inter Virgines".

A. J. RUSCONI, La Niobide Sallustiana.

MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTOR. INSTITUTS IN FLORENZ.

3. Heft, Herbst 1909:

H. BROCKHAUS, Ein altflorentiner Kunstverlag. (9 Abb.)

Betrifft den von Francesco Roselli gegründeten Verlag von Druckplatten aus Holz und Metall.

Digitized by Google

W. BOMBE, Justus v. Gent in Urbino: Studio u. Bibliothek des Herzogs Federigo da Montefeltre. (15 Abb.)

BERICHTE über die Sitzungen d. Instituts. (Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER. Heft 6:

M. J. FRIEDLÄNDER, Die französische Kunst d. 18. Jahrh. (1 Farbdr., 10 Abb.)
Betrifft die Ausstellung in der Berliner Akademie.

L. CORINTH, Hugo Frhr. v. Habermann. (9 Abb.)

J. ELIAS, Victor Hugo, der Zeichner. (9 Abb.)

E. SCHÄFFER, Anton Graff; Ausstellung bei Ed. Schulte. (7 Abb.)
Mit einem Briefe Graffs vom 29. III. 1802.

E. KÜHNEL, Eine Ausstellung islamischer Buchkunst im Berliner Kunstgewerbe-Museum. (4 Abb.)

KUNST UND KUNSHANDWERK. Heft 2:

A. WALCHER v. MOLTHEIN, Beiträge z. Geschichte mittelalterlicher Gefäßkeramik I. (37 Abb.)
1. Das Loschitzer Steinzeug u. die Graphitbecher.
2. Die Becher der markgräfl. Taberne zu Brünn.
3. Die mittelalterl. Form der Flaschengefäße u. die Urnen.

K. von BERTELE, Lubereck, einst Sommersitz Kaiser Franz I. (17 Abb.)

H. FISCHEL, Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. (30 Abb.)
Ausführl. Besprechung der von G. Lehnert herausgegebenen „Ill. Gesch. d. Kunstgew."

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST. Heft 12:

A. SCHNÜTGEN, Fünf spätgotische Devotionskreuzchen aus Metall. — Rückseiten.
5 Abb. auf Taf. nach Stücken der Slg. Schnütgen.

JOH. GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, Eine byzantinische Mariendarstellung. (1 Abb.)
Betrifft Darstellungen der Maria mit einem Kruzifix in der Hand.

M. CREUTZ, Aus d. Werkstatt d. Rogerus. (4 Abb.)
Feststellung v. Zusammenhängen mit d. Rogeruswerkstatt.

A. SCHMITT, Polychromie der Kirchen. Schluß.
III. Technik der Kirche. Dekorationsmalerei.

F. WOLTER, Der hl. Bartholomäus, eine Holzfigur aus dem Chiemgau. (2 Abb.)

DIE CHRISTLICHE KUNST. Heft 5:

O. DOERING, Gebhard Fugel. (3 Taf., 36 Abb.)

H. MANKOWSKI, Edelschmiedekunst im Ordenslande Preußen.

F. WOLTER, Anders Zorn.

Heft 6:

CH. ASCHENHEIM, Der Rochusaltar der Jakobskirche zu Antwerpen; ein Beitrag zur Gesch. d. flämischen Malerei des 16. Jahrh. (9 Abb.)
Ikonographische und stilkritische Studie.

F. WOLTER, Die Winterausstellg. der Sezession München. (Mehrere Abb.)

JOH. GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, Malpaga.

H. DIEBOLD, Otto Reiniger.

CHRISTL. KUNSTBLATT. März:

R. Pfleiderer, Die Ulmer Kargen-Nische. (2 Abb.)

ARCHIV FÜR KULTURGESCHICHTE.

VIII. Band, 1. Heft. (Herausgeber Prof. Dr. G. Steinhausen, Verlag B. G. Teubner, Leipzig.) Enthält u. a.:

W. GOLTZ, Geschichte und Kulturgeschichte.

H. FINKE, Beziehungen der aragonesischen Könige z. Literatur, Wissenschaft u. Kunst im 13. u. 14. Jh.

E. A. STÜCKELBERG, Heiligengeographie. (Taf.)

F, KAMMERER, Zur Geschichte des Landschaftsgefühls. (Rezens. von Liebe.)

F. NOACK, Deutsches Leben in Rom 1700—1900. (Rezens. von Lengband.)

DEUTSCHE MONATSHEFTE. März:

MAX LIEBERMANN. (5 Taf., 4 Abb.)

MODERNE INDUSTRIEBAUTEN. (8 Abb.)

R. HAMANN, Nachantike Plastik u. ihre Entwicklung. (9 Abb.)
Behandelt die Frankfurter Skulpturensammlung.

THE CONNOISSEUR. March:

PERCY BATE, Mr. Lewis Harcourts Coll. of Waxes.

W. J. LAWRENCE, The portraits of Mrs. Jordan.

A. HAYDEN, Col. H. Brocks Coll. of earthenware jugs.

S. L. PHIPSON, The rise of the aquatint.

C. HUNT, Baxter and baxter prints,

O. BRIMYARD, Daniel Marot.

CH. RUDY, French art of the 18th centy in the Berlin Royal Academy.

(FARBIGE REPRODUKTIONEN:)
Knabe mit Pfeil u. Bogen, v. Nic. Maes (Wien, Akademie.)
Spanisch-maurischer Teppich, im Besitz von Messrs. Lenygon & Co.
Französischer Prinz, von Nattier (Prado).

Digitized by Google

ZEITSCHR. FÜR GESCHICHTE DER ARCHITEKTUR. Februar-März:

H. POMTOW, Die alte Tholos und das Schatzhaus der Sikyonier zu Delphi. (26 Abb.)

H. GROPENGIESSER, Bibliogr. z. Gesch. d. Architektur. I. Das klassische Altertum. A. Griechenland.

J. KOHTE, H. v. Geymüller. (Nekrolog.)

OUD HOLLAND. XXVIII. Jahrgang.

Eerste Aflevering:

A. BREDIUS, Rembrandtiana. (2 Taf.)

J. SIX, De Boedel van Quiryn J. Damast. (13 Abb.)

A. BREDIUS, Nog iets over A. v. d. Neer.

C. MOLHUYSEN, Een staaltje van 16e eeuwsche verdraagzaamheid.

A. BREDIUS, Nieuwe bijdragen over Joh. Vermeer (de Delfsche).

L'ART FLAMAND ET HOLLANDAIS.

Février:

FIERENS-GEVAERT, Alb. Baertsoen. (13 Abb.)

J. BRECK, L'art hollandais à l'Expos. Hudson-Fulton à New York. (11 Abb.)

Mars:

J. O. KRONIG, Th. H. de Keyser. (6 Abb.)

G. H. MARIUS, W. de Zwart. (Schluß; 8 Abb.)

THE ART JOURNAL. March:

L. LUSK, George Meredith's Country. II.

C. L. HIND, The consolations of an injured critic. I.

A. L. BALDRY, H. Hughes Stanton.

L. TAYLOR, The aquatints of Thomas Girtin.

CICERONE.

Heft 5:

H. CLOUZOT, Über die bedruckte Leinwand in Frankreich (17. u. 18. Jahrh.). (8 Abb.)

W. HERMENS, Religiöse Darstellungen v. Baudoin. (8 Abb.)

E. GRADMANN, Ein altdeutsches Altarwerk in der Stuttgarter Galerie. (6 Abb.)

Heft 6:

M. SAUERLANDT, Bernburger Fayencen. (9 Abb.)

L. OZZOLA, Werke von G. P. Pannini in der Schleissheimer Galerie. (3 Abb.)

„EX UNGUE LEONEM": Äußerungen von L. Kaemmerer, W. F. Storck, M. Geisberg, H. Voss, E. Flechsig.

NEUE BÜCHER

PLATZHOFF-LEJEUNE, Die Reklame (Kunst und Kultur, herausgegeben von Prof. Dr. W. von Oettingen). Verlag v. Strecker & Schröder, Stuttgart.

Das Bändchen gibt zum erstenmal im kurzen Aufriß eine Geschichte der Reklame von den Anfängen bis zur Gegenwart. Der Stoff ist wohlgefällig und interessant verarbeitet und berücksichtigt naturgemäß in erster Linie die wechselseitigen Beziehungen zwischen Reklame nnd Kunst. B.

A. MOSZKOWSKI, Die Kunst in 1000 Jahren. Betrachtungen u. Prognosen. Leipzig, Alfr. Kröner Verlag, 1910.

Eine geistvolle, lesenswerte Schrift vom Erlöschen der Künste, in der es sich allerdings nicht eigentlich um die bildenden Künste, sondern um die Musik handelt. K.

BERTHA PELICAN, Kunstwanderungen u. Kulturbilder. Mit 61 Abb. Verlag Heinr. Kirsch, Wien u. Leipzig. Preis 7,20 M.

Enthält wissenschaftlich belanglose Aufsätze über Fra Angelicos Fresken in S. Marco, die Malereien an den unteren Längswänden der Sixtina, Tizians Assunta, die ehem. Benediktinerinnenabtei Göß in Steiermark, Pompei und die Campagna.

MEISTERWERKE DER SPANISCHEN BAUKUNST. „Weichers Architekturbücher" Nr. 1. 60 Aufnahmen von J. Lacoste, mit kurzen Beschreibungen der Bauwerke von S. H. Capper. Verlag von W. Weicher, Berlin. Preis 0,80 M.

Diese neue Serie, deren vorliegender erster Band die romanische, gotische und platereske Architektur Spaniens in passender Auswahl und mit knappem, praktischem Text enthält, wird allen Freunden der billigen Weicherschen Ausgaben sehr willkommen sein. K.

MEISTERSTÜCKE DER BILDHAUERKUNST. 120 Musterbeispiele ausgewählt von Georg Gronau. In zwei Bändchen. Verlag von W. Weicher, Berlin. Preis je 0,80 M.

Die italienische und besonders die französische Plastik sind bei der Auswahl hauptsächlich berücksichtigt worden, während die deutsche vielleicht etwas zu kärglich vertreten ist. K.

M. WEHRMANN, Taddeo Gaddi. Mit 2 Tafeln. Wissensch. Beilage z. Progr. d. Kgl. Marienstifts-Gymnasiums zu Stettin, Ostern 1910.

MARIO KROHN, Italienske Billeder i Danmark. Avec un résumé en français. Kopenhagen und Kristiania, Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1910.

Digitized by Google

KARL W. HIERSEMANN, Leipzig.
Katalog 376: Malerei, Skulptur, Kupferstich, Holzschnitt. (1436 Nrn.)
Katalog 377: Orientalische Kunst. (519 Nrn.)

KATALOG D. ÖFFENTL. KUNSTSAMMLUNG IN BASEL. 3. Auflage. Mit 32 Abbildungen. Basel 1910.

THEODOR VOLLBEHR, Die Zukunft der deutsch. Museen. (Kunst und Kultur.) Verlag Strecker u. Schröder, Stuttgart.

RUDOLF MAISON, Bildhauerei. Verl. J. J. Weber, Leipzig.

GEORG von BRAUCHITSCH, Die Panathenäischen Preisamphoren. Verlag B. G. Teubner, Leipzig.

MAX LAUTNER, Rembrandt. Ein historisches Problem. Hermann Walther, Verlagsbuchhandlung, G. m. b. H., Berlin.

WALTHER LIMBURGER, Die Gebäude v. Florenz. Verlag F. A. Brockhaus, Leipzig. Preis geh. M. 6.50, geb. M. 8.—.

ARCHIBALD H. CHRISTIE, Traditional Methods of Pattern Designing.

WERNER WEISBACH, Impressionismus in Antike u. Neuzeit. I. G. Grotesche Verlagsbuchhandlung, Berlin. Preis geh. M. 15.—, geb. M. 17.50.

THÉODORE DURET, Edouard Manet. Sein Leben und seine Kunst. (Aus dem Französischen ins Deutsche übertragen von Dr. E. Waldmann.) Verlag Paul Cassirer, Berlin. Preis M. 30.— brosch., M. 35.— elegant geb.

ALFRED PELTZER, Über die Porträtmalerei. (Führer zur Kunst, Bd. 18.) Paul Neff, Verlag (Max Schreiber) Eßlingen. Preis M. 1.—.

KUNSTGESCHICHTLICHES JAHRBUCH d. k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. Heft I. II. 1909. Herausgegeben unter Leitung ihres Präsidenten Josef Alex. Freiherrn von Helfert von Prof. Max Dvořak. In Kommission bei Anton Schroll & Co., Wien.

ZUR GEFL. BEACHTUNG: Auf mehrfach geäußerten Wunsch hin erklären wir uns bereit, die den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" und dem „Cicerone" beigegebenen Tafeln zur Komplettierung von Vorlagen-Sammlungen usw. Interessenten auch einzeln gegen Einsendung von M. 0,30 in Briefmarken abzugeben. Der Verlag.

III. Jahrgang, Heft IV.

Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.
Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, Charlottenburg, Grolmanstraße 54.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. C. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese alphabetisch nach Städten geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an **Klinkhardt & Biermann** in **Leipzig.**

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Seltene Bücher. Kupferstiche. Porträts. Handzeichnungen. Buch- und Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Ludwig Glenk,** **Unter den Linden 59.** Gegr. 1886. Antiquitäten. China, Japan, Persien. Islamische Kunst. Alte Gemälde, Pastelle, Miniaturen, Kupferstiche, Lithographien. Bedeutendste Adolf Menzel-Sammlung. Japanische Farbenholzschnitte. Illustrierte Bücher. Ankauf wertvoll. Stücke zu gut. Preis.

– **Paul Graupe,** Lützowstr. 35 Seltene Bücher / Manuskripte / Kupferstiche / Exlibris / Stammbücher etc. / Ankauf / Verkauf.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamerstr. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

– **Franz Seeliger,** vorm. **Lederer,** Filiale, Berlin W., Kurfürstenstr. 70. Stammgesch. gegr. 1851, Buchh. u. Antiquariat. Spezialgeb.: *Literatur, Geschichte, Kunst, Kunstgesch., Philosophie. Seltenh. u. wertvolle Werke aus versch. Gebieten.* **Ankauf** v. Bibliotheken u. einz. Werke.

Benn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Budapest. **Könyves Kálmán.** Ungarische Kunstverlags-A. G., Nagymező u. 37—39. Kunstverlag. Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragend. Schöpfungen ungarischer Künstler. Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.

Darmstadt. **Müller & Rühle.** Großherzoglich hessische Hofkunsthandlung. Kais. russ. Hofl.

Dresden. **Galerie Ernst Arnold.** Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

– **Franz Meyer,** Sidonienstraße 28 Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen alter und neuerer Meister. An- und Verkauf sowie Taxation von Einzelblättern und ganzen Sammlungen.

– **Emil Richter,** Hofkunsthändler. H. Holst. Spezialität Alte und Neue Graphik. Handzeichnungen. Permanente Gemälde-Ausstellung.

– **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- und Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 218 Kunstbl. u. Kupferst., Nr. 220 Histor. Architektur. In Vorber.: Alte Drucke, Kat. f. Bücherfr. Napoleonica, Kulturhist. Blätt., Kostümkunde, Stammbüch.

Frankfurt a. M. **Joseph Baer & Co.,** Buchhandlung u. Antiquariat, Hochstr. 6. Spez.: Kunst u. Kunstwissensch. Seltene Drucke. Handschr. m. Miniat.

– **Rudolph Bangel,** begr. 1868, Kaiserstr. 66, Übernahme v. Kunstwerk. all. Art z. Auktion od. freihänd. Verkauf. 786 Kataloge. Ständige Kunstausstell.

– **Philipp Bode,** **Weserstraße 24.** Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– **Frankfurter Kunstvereln.** Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

– **A. Volgtländer-Tetzner,** Kunsthandlung für alte und moderne Graphik. Mainzer Landstraße 19.

Frankfurt a. M. **Max Ziegert,** Hochstraße 3. Kupferstiche, Handzeichnungen Autographen, Holzschnittwerke Porträts, Ansichten, Inkunabeln Übernahme v. Aukt.-Aufträgen.

Heidelberg. **Ernst Carlebach** Antiquariat. Kataloge gratis.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhdlg.** Kupferst., Holzschn., Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Elsner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

– **J. M. Heberle** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Münzen.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **P. H. Beyer & Sohn.** Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc).

– **C. G. Boerner,** Kupferstiche, Handzeichn., Autograph., Manuskr., Holzschnittb., Erstausgab., Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

– **Karl W. Hiersemann.** Antiquariat und Verlag für Kunst und Kunstgewerbe Architektur, Archaeologie etc. Groß. Lag. v. Biblioth.-Werk., Zeitschr., Oriental. Handschr. u. Miniaturen, Japan. Farbenholzschn., sow. eine Sammlg. v. Palmblatt-Manuskript. aus Süd-Indien.

– **Pietro Del Vecchio.** Hofkunsthandlung. Ausstellung von Werken erster Meister. Kunstsortiment. Moderne Graphik.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre. (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Diese Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft gelangt einmal im Quartal auch im CICERONE zum Abdruck.

Digitized by Google

Abb. 1. Das Fresko von Haghia Triada
(Monumenti ant. dei Lincei XIII. Tafel IX.)

Abb. 6. Phönix unter Bäumen; rechts unten der Glückspilz
(O. Münsterberg, Jap. Kunstgesch. I. Fig. 108.)

Abb. 2. Mykenische Dolchklinge (Bull. de corr. hell. 1886. III. Nr. 6.)

Abb. 5. Chinesisches Glückszepter

Abb. 3. Chines. Wolkenmuster. Kleiderstoff im Kloster Tenriuji, Kioto
(O. Münsterberg. Japan. Kunstgesch. I. Tafel XIV, Nr. 8.)

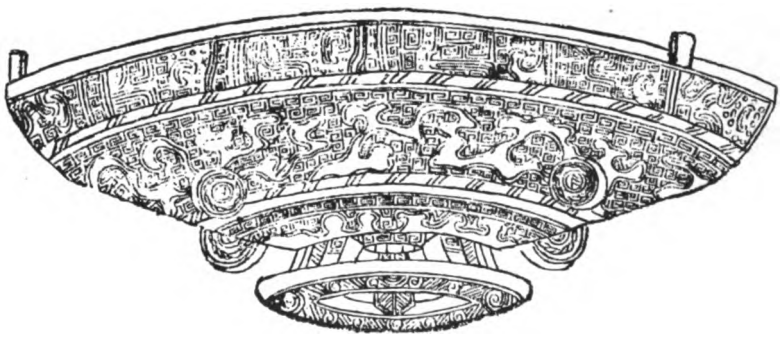


Abb. 4. Po-ku-tu-lu II, S. 71.

Zu: ANTON REICHEL, OSTASIEN UND DAS ABENDLAND

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. SEBASTIANO DEL PIOMBO

Abb. 2. JACOPO CARRUCCI, GENANNT PONTORMO

Abb. 4. JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

Abb. 3. GIULIO CARPIONI

Zu: WILHELM SCHMIDT, GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG RÖHRER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. JACOB CORNELISZ VAN OOSTSANEN

Abb. 6. NIEDERLÄNDISCHE SCHULE

Abb. 7. C. JANSON VAN CEULEN

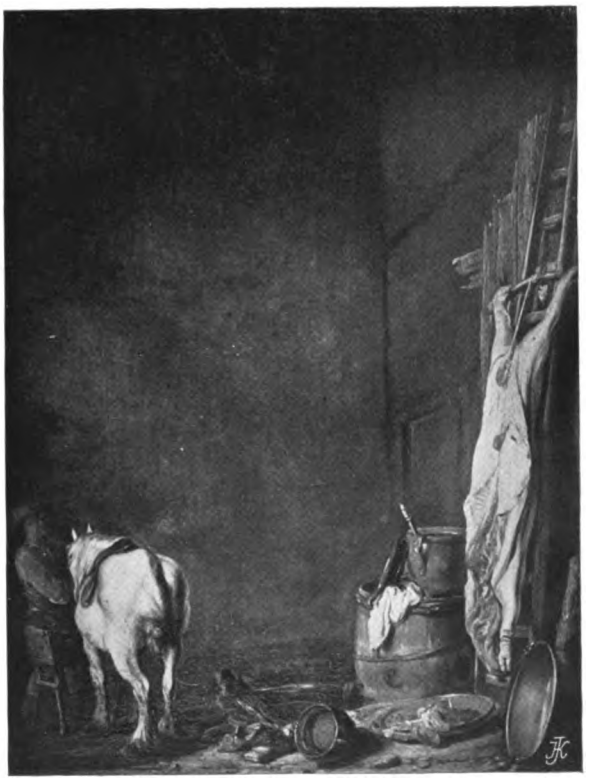


Abb. 8. PIETER CODDE

Zu: WILHELM SCHMIDT, GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG RÖHRER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. FRIEDRICH HERLIN

Abb. 10. FRIEDRICH HERLIN

Abb. 11. JÖRG BREU DER ÄLTERE

Zu: WILHELM SCHMIDT, GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG RÖHRER

Digitized by Google

Digitized by Google

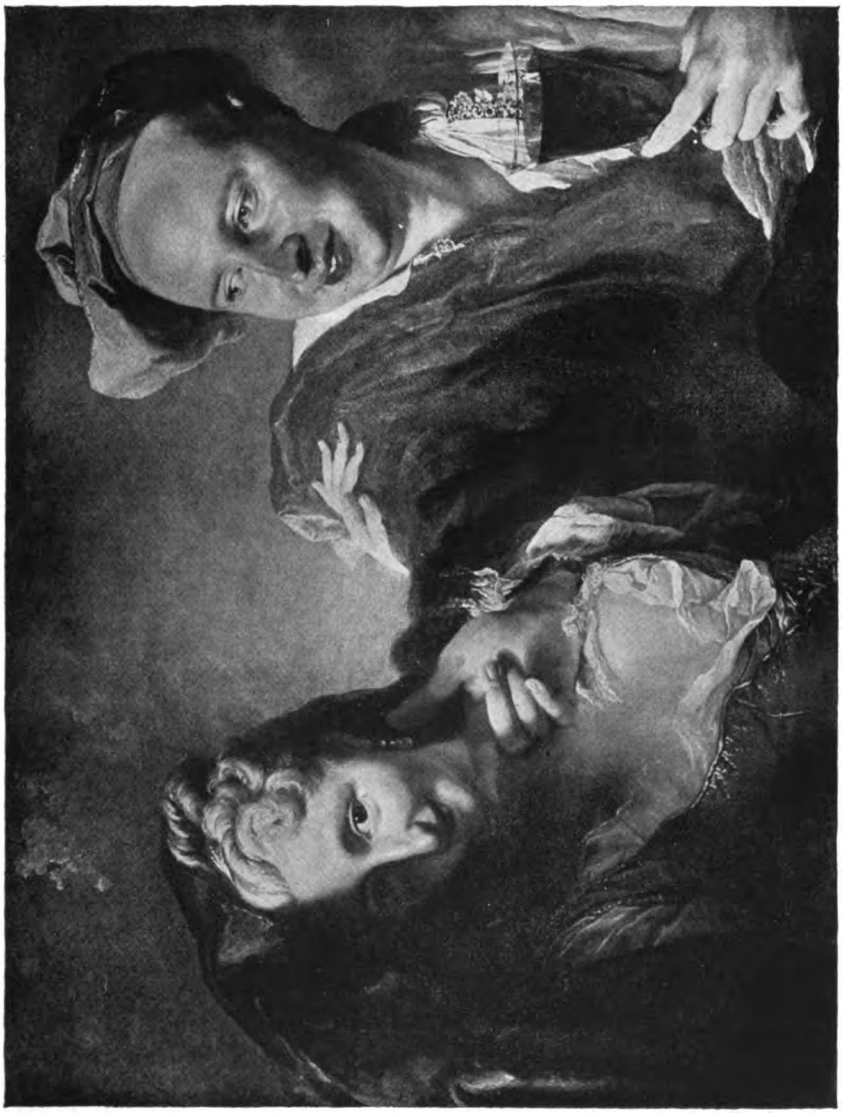


Abb. 12. PAUL GOUDREAUX

Zu: WILHELM SCHMIDT, GEMÄLDE AUS DER SAMMLUNG RÖHRER

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Meister des Hausbuchs:
Der gute Hirt (L. 19)

Abb. 2. Meister des Hausbuchs:
Der Dudelsackbläser (L. 62)

Abb. 3. Meister des Hausbuchs:
Der Leichnam Christi von zwei Engeln gehalten (L. 20)

Abb. 4. Meister des Hausbuchs:
Der Jüngling und die Alte (L. 56)

Zu: CURT GLASER, ZUR ZEITBESTIMMUNG DER STICHE DES HAUSBUCHMEISTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Meister des Hausbuchs: Salomos Götzendienst (L. 7)

Abb. 6. Meister des Hausbuchs: Die Hirschjagd (L. 67)

Zu: CURT GLASER, ZUR ZEITBESTIMMUNG DER STICHE DES HAUSBUCHMEISTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Meister des Hausbuchs:
Die Madonna von sieben Engeln verehrt (L. 25)

Abb. 8. Meister des Hausbuchs:
Die Anbetung der Könige (L. 10)

Zu: CURT GLASER: ZUR ZEITBESTIMMUNG DER STICHE DES HAUSBUCHMEISTERS

Digitized by Google

Digitized by Google

Unbekannter Kastilier:
Anbetung der Könige

Prado
Madrid

Unbekannter Kastilier:
Verkündigung

Prado
Madrid

Unbekannter Kastilier:
Tod Marias

Prado
Madrid

Zu: HUGO KEHRER, MARTIN SCHONGAUER IN SPANIEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Oberrheinische Schule: Priester des alten Bundes. Konstanz, Stephanskirche

Abb. 2. KONRAT WITZ: Priester des alten Bundes
Basel, Öffentliche Kunstsammlung

Abb. 3. Oberrheinische Schule: Johannes der Täufer. Konstanz, Stephanskirche

Zu: FRANZ LANDSBERGER, KONRAT WITZ IN KONSTANZ

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

III·JAHRGANG·HEFT 5 — MAI 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

·E·B·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 5

ABHANDLUNGEN

W. MARTIN, Studien zu Jan Steen anläßlich der Ausstellung seiner Werke in London. Mit 11 Abbildungen auf 5 Tafeln . . . . . S. 179

AUGUST L. MAYER, Zur Geschichte der Malerei in Aragon und Navarra. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln S. 190

G. E. LÜTHGEN, Entwicklungslinien in der gotischen Plastik des Niederrheins. Mit 12 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 201

LITERATUR

Heidrich, Die altdeutsche Malerei. „Die Kunst in Bildern". (Glaser) . . . . . S. 206

Bock, Mathias Grünewald (H. A. Schmid) S. 206

Oppé. Raphael. (Wölfflin) . . . . . S. 207

Weibel, Jesuitismus und Barockskulptur in Rom. (Cassirer) . . . . . S. 208

Dumont-Wilden, Le Portrait en France. (Tietze) . . . . . S. 209

Hinrichs, Carl Gotthard Langhans. Ein schlesischer Baumeister. (H. Schmitz) . . S. 210

John Flaxmans Zeichnungen zu Sagen des klass. Altertums. (Fleischer) . . . . . S. 211

Schönewolf, Die Darstellung der Auferstehung Christi. (Josten) . . . . . S. 211

Hildebrand, Gesammelte Aufsätze. (Worringer) . . . . . S. 212

Rundschau . . . . . S. 213

Neue Bücher . . . . . S. 215

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

STUDIEN ZU JAN STEEN ANLÄSSLICH DER AUSSTELLUNG SEINER WERKE IN LONDON

Mit elf Abbildungen auf fünf Tafeln

Von W. MARTIN

Wenn auch widrige Umstände die Veröffentlichung dieses Aufsatzes verzögert haben, so kann er doch auch noch jetzt berechtigt erscheinen, weil die Bedeutung der Jan Steen-Ausstellung in London (bei Dowdeswell & Dowdeswell's in New Bond-Street, Mai-Juni 1909), um die es sich handelt, so groß war, daß es nicht nur der Mühe lohnte, dort, an Ort und Stelle, genaue Notizen zu machen, sondern auch eine Publikation der wichtigsten Ergebnisse wünschenswert erscheint. Die Ausstellung lenkte ja aufs neue das Interesse auf einige mit Jan Steens Kunst eng verknüpfte Fragen, insbesondere auf seinen noch immer nicht geklärten Entwicklungsgang, auf seine Art, die Gemälde zu signieren, und auf die Frage, in wie weit sich in seinen Bildern Spuren der Mitarbeit seiner Söhne vermuten lassen. An die Erörterung dieser Fragen soll sich eine kurze Übersicht über das in der Ausstellung Gebotene anschließen, während die Abbildungen nicht nur Erläuterung des Textes bezwecken, sondern auch die Publikation einiger hervorragender Hauptwerke des Meisters, von denen Photographien nur sehr schwer, oft sogar überhaupt nicht zu bekommen sind.

Es ist ungemein schwierig, die verschiedenen Stilarten Jan Steens zu sichten, und fast noch weniger läßt sich sein künstlerischer Entwicklungsgang bis jetzt genau feststellen. Der Künstler wurde um 1626 geboren und starb 1679. Datierte Bilder gibt es von ihm — nach Hofstede de Groots Zusammenstellung[1]) — von 1650 bis 1677, und nach dem Alter seiner auf jenen datierten Bildern dargestellten Kinder, deren Geburtsdaten teilweise bekannt sind[2]), können noch andere Bilder ziemlich genau datiert werden. Es lassen sich ferner Gruppen von technisch ganz gleichartigen Gemälden zusammenstellen, wie z. B. die Nummern 17, 33 und 37 der Ausstellung[3]), aber den Beweis dafür, daß diese technische Gleichheit nicht unbedingt zu dem Schluß berechtigt, daß die Bilder kurz nacheinander entstanden sind, brachte die „Rauferei" (Nr. 36 der Ausstellung), welche 1671 datiert war und technisch wie kompositionell der Münchener „Rauferei" (abgebildet u. a. in Knackfuß, Terborch und Jan Steen, S. 72), die die Jahreszahl 1664 trägt, sehr ähnlich sieht.

Jan Steen läßt sich in dieser Hinsicht nur selten fassen, denn er greift oft in eine frühere Stilart zurück und das nicht einmal allein: er imitiert auch die Stilart oder die Farbenzusammenstellung anderer Meister, wie Ostade, Frans van Mieris d. Ält., Dou, Potter, de Hooch, sogar Vermeer. Daraus erhellt, daß er in Hinsicht auf Palette und Pinselführung ungemein abwechslungsbedürftig war. Das mag der Grund sein, weshalb auch sein Entwicklungsgang so schwer klarzulegen ist. Hofstede de Groot[4]) hat es folgendermaßen vorzüglich charakterisiert: „Weder die bei Rembrandt gelten-

(1) Beschreibendes Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrh. I, 1908. S. 245—246.

(2) Thadeus wurde am 6. Febr. 1651 getauft, Eva am 12. Dez. 1653. Der Sohn aus zweiter Ehe, Theodorus, wurde 1674 geboren. Von den Kindern Cornelis, Catharina und Johannes (alle aus erster Ehe) ist das Geburtsjahr unbekannt.

(3) Die Titel der Bilder siehe unten auf S. 184 ff.

(4) Verzeichnis usw. I, 1907. S. XIV.

Digitized by Google

den Gesichtspunkte: peinlich, sauber und detailliert in der Jugend, breit und frei in der Blütezeit, noch die allgemeinen geschichtlichen Prinzipien der damaligen Zeit: warm im Ton, national und individuell im Anfang; kühl, glatt, geleckt, konventionell und akademisch in der Spätzeit, treffen bei Steen vollkommen zu. Es bleibt in dieser Beziehung noch viel zu erforschen übrig."

Ich möchte zuerst noch einen weiteren Punkt hinzufügen, in dem Jan Steen sich nicht fassen läßt, nämlich in seinen Bezeichnungen. Während man bei Rembrandt, Ph. Wouwerman und zahlreichen anderen Meistern die frühen und späten Bezeichnungen an charakteristischen Veränderungen unterscheiden kann, so hat Jan Steen in jeder Schaffensperiode eine Auswahl von verschiedenartigen Signaturen. Der „Fischmarkt" im Städelschen Institut in Frankfurt a/M., offenbar ein sehr frühes Bild (siehe unten, S. 181), ist mit einem aus I und S gebildeten Monogramm bezeichnet. Gern möchte man nun die Schlußfolgerung machen, daß die Beitsche „Hochzeit zu Kana" (Nr. 5 der Ausstellung), die dasselbe Monogramm mit Hinzufügung eines großen H (= Havickszoon) aufweist[1]), aus derselben Zeit stamme. Aber die Unterschiede, namentlich die zeichnerischen, sind so groß, daß man nicht annehmen kann, beide Bilder seien in derselben Zeit entstanden. Auch mit dem aus J und S bestehenden Monogramm bezeichnete Bilder gehören nicht unbedingt derselben Zeit an.

Die Dresdener „Verstoßung der Hagar" zeigt im Vordergrunde nicht nur die Bezeichnung J. Steen, sondern auch einen großen Backstein (Steen heißt Stein). In ähnlicher Weise war auch ein Bildchen auf der Londoner Ausstellung bezeichnet (Nr. 27, rechts die Bezeichnung, links der Backstein), während die Bezeichnung eines anderen Bildes daselbst (Nr. 28) so angebracht ist, daß der Name auf den Stein gemalt ist[1]). Ein drittes, nicht signiertes Bild (Nr. 22 der Ausstellung) wies einen Backstein in der rechten Ecke unten auf[2]). Derartige Spielereien kommen in jener Zeit ja öfter vor: das beste Beispiel ist Pieter de Ring, auf dessen Stilleben niemals der Ring fehlt, mögen sie voll bezeichnet sein oder nicht.

Für die Chronologie der Steenschen Bilder läßt sich bis jetzt nun leider auch mit diesen verschiedenen Bezeichnungsarten nichts ausrichten. Denn die Bilder, auf denen sie vorkommen, spotten jedes Vergleiches und lassen keine Schlußfolgerungen zu. Die auf Seite 189 abgebildeten wichtigsten Typen der Signaturen der auf der Ausstellung gewesenen Bilder mögen die Verschiedenheit verdeutlichen[3]). Davon ist, außer den „Stein-Bezeichnungen", am bemerkenswertesten das I H S-Monogramm (= Jan Havickszoon Steen), welches, soweit mir bekannt ist, einzig dasteht. Von den beiden in Kapitalbuchstaben gemalten vollen Bezeichnungen schien mir die Signatur „I STEEN" auf Nr. 19 der Ausstellung zweifelhaft, die andere jedoch echt. Auch davon kenne ich keine weiteren Beispiele.

Das früheste datierte Gemälde, welches heute noch nachzuweisen ist, ist die 1653 datierte Sixsche „Bauernhochzeit" (H. de Gr. Nr. 455), weil ja von dem 165.. datierten Haager Familienbild (H. de Gr. Nr. 90) die letzte Zahl nicht zu entziffern ist, und die Entstehungszeit 1651 der Wiener „Hochzeit" (H. de Gr. Nr. 467) mit Recht von Hofstede de Groot als schlecht begründet angezweifelt wird.

Anschließend an das kleinfigurige Bild der Sammlung Six hat man früher geglaubt,

(1) Siehe die Reproduktion dieser Bezeichnung auf Seite 189.

(2) Auch der Berliner „Streit" zeigt links in der Ecke einen Stein und darauf das Monogramm I S.

(3) Weitere Faksimiles von Bezeichnungen natürlich in vielen Galeriekatalogen, namentlich aber auch in Westrheenes Jan Steen (Haag 1856), Seite 182.

Digitized by Google

alle Bilder Steens mit kleinen Figuren seien Frühwerke. Man ist davon aber mit Recht wieder abgekommen [1]).

Wenn ich also im folgenden einige Bilder mit kleinen Figuren für Steens Frühzeit beanspruchen möchte, so geschieht das nicht wegen eines etwaigen stilistischen Zusammenhanges mit Details der Sixschen „Hochzeit", sondern deshalb, weil sich in diesen Bildern zeichnerische Unbeholfenheiten nachweisen lassen, die überhaupt für Frühwerke charakteristisch sind. Jan Steen hat sich sehr oft verzeichnet, auch in späteren, sogar spät datierten Werken, und man braucht nur an seine perspektivischen Verkürzungsfehler bei einzelnen Figuren [2]) zu denken, um davon überzeugt zu werden, daß dergleichen Flüchtigkeiten bei ihm nicht zum Beweise für die frühe Entstehungszeit eines Bildes herangezogen werden dürfen.

Aber es hat bei ihm — wie bei jedem Maler — eine Zeit gegeben, in der er trotz sonstiger großer Genauigkeit doch Fehler beging, und wo wir dergleichen offenbar aus ungenügender Übung im Sehen und Zeichnen hervorgegangenen Jugendfehlern begegnen, haben wir das Recht, an Frühwerke zu denken. Da ist denn auffallend, wie schlecht es dem Maler bei den Figürchen auf dem „Fischmarkt" in Frankfurt a/M. gelungen ist, den Übergang hinten vom Bein zum Fuß zu zeichnen. Es war auch später oft seine schwache Stelle, niemals aber so sehr wie bei dem Frankfurter Bild und einigen anderen, welche ich mit diesem als sehr frühe Werke, entstanden lange vor der 1653 datierten Sixschen „Hochzeit" (also um 1646—48), vorschlagen möchte. Es sind dies der „Streit zwischen Bauern und Soldaten" (Nr. 13 der Ausstellung, Abbildung in Onze Kunst 1909, S. 169), der „Taubenschlag" der Sammlung S. de Jonge in Paris (H. de Gr. Nr. 881, Abbildung im Katalog der der Leidener Rembrandt-Feier-Ausstellung, 1906), das Begräbnis (Auktion Fred. Muller, Amsterdam, 30. Juli 1909), die „Fröhliche Heimkehr" (Auktion Fred. Muller, Amsterdam, 30. Nov. 1909; Nr. 48, Abbildung im Katalog) und ein kleines Bild mit Schlittschuhläufern, früher bei Herrn Pfungst in London. Alle diese Bilder, denen sich noch mehrere hinzufügen ließen, sind sorgfältig gemalt, zeigen jedoch nirgends kräftige Linienführung oder komplizierte Komposition.

In dem „Streit zwischen Bauern und Soldaten" ist der Einfluß Droochsloots im bräunlichen Kolorit der Umgebung zusammen mit den Lokalfarben in den Figuren wahrzunehmen, ein Einfluß, der möglich war, da Steens Lehrer Knupfer in Utrecht lebte, wo auch Droochsloot arbeitete. Auch andere Bilder der obigen Gruppe zeigen diese Eigenschaften.

Etwas weiter entwickelt zeigt sich die Kunst Jan Steens in der Dr. Bredius gehörenden „Kirmes" [3]) (Nr. 4 der Ausstellung, Tafel 40, Abb. 6); dies Bild dürfte den Übergang

(1) Der beste Beweis ist das 1677 (also zwei Jahre vor Steens Tod) datierte „Bauernfest" der ehemaligen Sammlung Emil Goldschmidt in Frankf. a/M. — (H. de Gr. Nr. 592. Abb. im Katalog der Versteigerung Goldschmidt, Berlin, 27. April 1909.)

(2) Beispiele: Der Arzt (Petersburg, H. de Gr. Nr. 139, Abb. im Petersburg. Katalog); Die Rhetoriker (Brüssel, H. de Gr. Nr. 233, Abb. bei Knackfuß, S. 94); die stehende Magd auf dem Bilde, Tafel 39, Abb. 3); die Münchener „Rauferei" (Abb. bei Knackfuß, S. 72). Ferner: störende Fehler in einer Figur auf H. de Gr. Nr. 111 (Abb. in Sedelmeyers Katalog 1896, Nr. 45) und eine verfehlte Perspektive auf H. de Gr. Nr. 372 (Smlg. Yerkes †, New York, Abb. in Sedelmeyers Katalog 1898, Nr. 196).

(3) Die Silhouette der Stadt Leiden, die vielen Reiter und die Form und Lage des Kirchturmes zwischen den Bäumen legen die Vermutung nahe, daß es sich um den Pferdemarkt in Valkenburg am Rhein in der Nähe von Leiden handelt. Bis 1648/49 weilte Steen in Leiden, dann wieder von 1669 an. Vermutlich ist das Bild also vor 1649 entstanden, denn ein Spätbild kann es, auch der Kostüme wegen, nicht sein. Dagegen passen letztere, namentlich die Kleidung des Dorfherrn und seiner Dame, ganz zu der

Digitized by Google

zu jener anderen Gattung bilden, welcher die Kirmes der Sammlung Desborough (Nr. 2 der Ausstellung, Abb. in Onze Kunst 1909, S. 166) und der „Abschied vom Dorf" (Nr. 14 der Ausstellung, Tafel 41, Abb. 9) angehören. Diesem Bilde wäre der prächtige große „Sonntagsmorgen vor der Wirtschaft" anzureihen, der sich 1907 im Amsterdamer Kunsthandel befand (H. de Gr. Nr. 742?), und das Bildchen gleicher Art, H. de Gr. Nr. 738 (Abb. in Sedelmeyers Katalog 1897, Nr. 45), welche beide in Lichtwirkung und Baumbehandlung wie von Potter beeinflußt erscheinen. In diesen Gemälden kommen noch vielfach Lokalfarben vor, ist die Behandlung des Ganzen etwas gewandter, des Baumschlages sehr detailliert und etwas verschmolzen gegen den Himmel, herrscht — mit Ausnahme des letztgenannten Bildes — eine gleiche Vorliebe für Pferde, die wir sonst nirgends so stark ausgeprägt finden, und ist auch noch die obengenannte Schwierigkeit beim Zeichnen der Füße nicht ganz überwunden.

Noch etwas weiter vorgerückt, wenig früher oder um dieselbe Zeit gemalt als das Sixsche Bild, scheint mir das Bauernfest von Dr. Bredius (Haag, Kgl. Gemäldegalerie Nr. 553, H. de Gr. Nr. 624) zu sein. Um dieselbe Zeit wie das 1653 datierte Sixsche Bild könnte auch das „Dorffest" in Cambridge (H. de Gr. Nr. 622) entstanden sein, welches den gleichen Baumschlag, gleiche Figurenbehandlung und verwandte Gruppenverteilung aufweist[1]).

Dagegen zeigen andere ähnliche Darstellungen eine davon ganz verschiedene Malweise. So die „Kirmes" der Sammlung A. von Goldschmidt-Rothschild in Berlin (H. de Gr. Nr. 629, Photographie in der Abbildungssammlung des Haager Museums), deren Landschaftsbehandlung in der Färbung und dem etwas pastosen Farbenauftrag ganz der Auffassung der Ruisdael-Gruppe (Sal. van Ruysdael, Isaack van Ostade usw.) entspricht, während auch die Figuren etwas „fetter" gemalt sind. Solche Bilder, denen auf der Ausstellung die Kegelspieler Nr. 26 (H. de Gr. Nr. 743, Eigentum des Captain Heywood Lonsdale) entsprachen, wären in die Haarlemer Zeit des Meisters (1661—69) zu setzen. Sie folgen also auf die Zeit des früher 1660 datierten „Laban" des Leidener Museums (H. de Gr. Nr. 4, und Verzeichnis I, S. 245) mit seiner prächtigen, stimmungsvollen Landschaft. Eine weitere Entwicklung dieses Stiles, in dem die Bäume glatter, dekorativer gemalt erscheinen, läßt sich bei einigen Ruinenbildern feststellen, u. a. bei den „Wahrsagern" der ehemaligen Sammlung Königswarter (Abb. im Katalog der Auktion Königswarter, Berlin, 20. Nov. 1906), bei einer Wahrsagergruppe, welche sich vor einigen Jahren im Londoner Kunsthandel befand (von H. de Gr. unter Nr. 223 auf einer Londoner Auktion 1833 erwähnt), und bei dem Bilde der Auktion Beurnonville (Paris 1881; Abb. im Auktionskatalog)[2]).

Möglich ist also: erst Utrechter Einfluß (Droochsloot), dann Leiden-Haag (v. Goyen, Potter), dann Haarlemer (Ruisdael) und endlich eine dekorative, dem späten Wynantsschen und Pynacker-Stil entsprechende Auffassung.

Ich stelle diese Entwicklung der Steenschen Landschaftsbehandlung so zusammen, nicht allein weil sie bei Steen möglich ist, sondern auch deshalb, weil sie zu der Stilentwicklung der damaligen holländischen Landschaftsmalerei überhaupt paßt.

Zeit von 1640—50. Die große Kirmes bei Jhr. V. de Stuers im Haag (H. de Gr. Nr. 249), deren Himmel angeblich von van Goyen gemalt ist, könnte auch dieser Zeit entstammen.

(1) Auch Hofstede de Groot bemerkt zur betr. Nummer (Verzeichnis S. 150), daß es in der Art des Bauernfestes der Smlg. Bredius gemalt ist.

(2) Auf keinem der mir bekannten Ruinenbilder Jan Steens kommt die bei den Haarlemern schon damals beliebte Ruine Brederode (in der Nähe von Haarlem) vor, wie ein Vergleich mit Stichen und an Ort und Stelle beweist. Ein Anhaltspunkt für die Entstehung solcher Bilder in der Haarlemer Zeit fehlt also auch bis jetzt.

Digitized by Google

Reiht man nach diesem Schema die Steenschen Landschaftshintergründe seiner zahlreichen mythologischen und biblischen Bilder usw. aneinander, dann ergibt sich ein Entwicklungsgang, der auch, was das Figürliche betrifft, sehr gut möglich ist und den gesicherten Tatsachen nicht widerspricht. Es gilt jetzt nur, diese Hypothesen zu beweisen, und ich hoffe, daß dies bei weiterer Forschung auf diesem Wege auch noch gelingen wird.

Immerhin bleibt es, wie ich schon eingangs sagte, in manchen Fällen immer noch ungemein schwierig, gewisse Bilder in diese Entwicklungsreihe einzuordnen, so z. B. die „Kegelspieler" der Sammlung Salting † (Nr. 29 der Ausstellung, H. de Gr. Nr. 737, Tafel 42, Abb. 10). Das Bild zeigt deutlich den Einfluß Potters sowohl in der Lichtwirkung wie in der Färbung und Pinselführung. Trotz größter zeichnerischer Sorgfalt sind aber die Fußansätze bei den Figuren noch ziemlich schwach. Demnach gehört es nicht Steens Spätzeit an. Für die ganz frühe Zeit (des Frankfurter Bildes) ist es aber wieder zu gut, während andererseits die gesättigte Färbung der Sixschen „Hochzeit" von 1653 fehlt. Am besten paßt es zu der Gruppe, die ich als um 1650 gemalt zusammenstellte, was auch namentlich im Vergleich mit dem auf S. 182 oben erwähnten „Sonntagsmorgen" (H. de Gr. Nr. 742?) und den Sedelmeyerschen „Kegelspielern" (H. de Gr. Nr. 738) stimmen würde.

Gab uns der „Bauernstreit" bei Marquess of Bute (H. de Gr. Nr. 13) auf der Ausstellung den Anlaß zu unserer Erörterung über den Stil der Frühbilder Jan Steens und über die etwaige Entwicklung des Steenschen Landschaftsstiles, so reizte die Betrachtung einiger Bilder, namentlich des „Eiertanzes" in der Sammlung des Herzogs von Wellington (Nr. 18, H. de Gr. Nr. 600, Abb. in Onze Kunst 1909, S. 163) und der von Lady Wantage eingesandten „Lustigen Gesellschaft" (Nr. 31, H. d. Gr. Nr. 91, Abb. in Onze Kunst 1909, S. 165) von selbst zu erneuter Beschäftigung mit der Chronologie der Gemälde aus Jan Steens späterer Zeit. Denn bei diesen eben erwähnten Bildern handelt es sich offenbar um die Spätzeit des Meisters: flotte Gruppierung und Bewegung; auf dem Wellingtonschen Bilde aber obendrein stark vernachlässigte Proportionen: ein schlafender Trunkenbold im Vordergrund ist viel zu groß gezeichnet, was jedoch an sich (wie ich schon oben betonte) kein Beweis für die Entstehung des Bildes in der Spätzeit ist. Glücklicherweise bietet hier die Kleidung der in das Zimmer eintretenden Herrschaften einen sicheren Anhaltspunkt: sie weist deutlich auf die Zeit um 1675 hin. Folglich gehört das Bild zu den sicheren Spätwerken des 1679 gestorbenen Künstlers und kann mit der 1674 datierten „Hochzeit" im Louvre (H. de Gr. Nr. 601, Abb. bei Knackfuß, S. 83), die ganz denselben Stil und ähnliche Raumgruppierung aufweist, und namentlich mit der technisch gänzlich übereinstimmenden 1676 datierten Kana-Hochzeit (H. de Gr. Nr. 50, Abb. im Katalog der Ausstellung bei Fred. Muller, Amsterdam 1906) als Maßstab für diese Zeit gelten.

Das Gemälde im Besitze der Lady Wantage (Nr. 31 der Ausstellung, H. de Gr. Nr. 91) gehört offenbar ebenfalls der späten Zeit des Meisters an. Denn es weist einen Stil auf, der sich einesteils der 1671 datierten „Klavierstunde" in der Londoner National Gallery anschließt, anderenteils in der Weichheit der Formen den 1672 datierten Bildern gleicht (H. de Gr. Nr. 22, „die Schule", London, Earl of Northbrook; Nr. 454, „Bauernhochzeit", Amsterdam, Rijksmuseum). Die Vorliebe für helle Farben und runde Linien ist auffallend bei dem Wantage-Bild und findet sich bei verschiedenen anderen, namentlich bei der Budapester „Katzenfamilie" (H. de Gr. Nr. 525, Abb. im Budapester Katalog), bei der nach ganz ähnlichen Prinzipien komponierten „Betrunkenen Frau" der Sammlung Bredius (Ausstellung Nr. 39, H. de Gr. Nr. 753, Tafel 38, Abb. 1), bei den „Lustigen Gesellschaften" in der Sammlung Lane in Dublin (H. de Gr. Nr. 101; gestochen im Cabinet

Digitized by Google

Poullain) und in der Auktion Sellar (H. de Gr. Nr. 489, Abb. im Katalog der Auktion Sellar, 1889). Endlich gehört zu dieser Gruppe noch ein leihweise im Amsterdamer Rijksmuseum ausgestelltes Genrebild (Sammlung Hoogendijk).

Jan Steen hatte zwei Söhne, von denen wir wissen, daß sie Maler waren[1]). Der eine, Cornelis Steen, wurde ein Jahr nach seines Vaters Tode, 1680, Mitglied der Malerzunft in Leiden. Er wird dann bis 1696 fast jährlich in den Gildenbüchern als Mitglied des Vorstandes erwähnt. Thadeus Steen, Jans ältester Sohn, wurde erst im Jahre 1684 Mitglied der Leidener Malerzunft. Was diese Söhne des großen Meisters als Künstler geleistet haben, ist gänzlich unbekannt. Auf der Londoner Ausstellung befand sich jedoch ein Bild, Christus bei Maria und Martha darstellend (Nr. 1 der Ausstellung, H. de Gr. Nr. 51, Eigentum von Sir John Stirling Maxwell; Abb. in Onze Kunst 1909, S. 171), das in einigen Teilen, namentlich dem kupfernen Hahn eines Brunnens im Vordergrunde, absolut sicher von Jan Steen selber ausgeführt war, andernteils aber, namentlich in dem Gemüse und den Fischen im Vordergrund, bestimmt keine Steenschen Eigenschaften aufwies, sondern eine Technik zeigte, die schon an die des XVIII. Jahrhunderts erinnert: glatt, geleckt, detailliert und geistlos. Auch die Ausführung einiger Figuren im Vordergrund ist technisch fremdartig. Die Vermutung liegt nahe, daß dieses entweder ein von Jan Steen vollendetes oder korrigiertes Bild von einem seiner Söhne ist, oder ein von ihm unvollendet gelassenes, das nach seinem Tode von den Söhnen fertig gemacht worden ist. Ein in dieser Weise gleichsames „Fortsetzen des Geschäftes" durch die Söhne würde auch den gleich nach dem Tode des Vaters erfolgten Eintritt des Cornelis in die Zunft erklären. Verschiedene kompositionell in Steenscher Art, mit Steenschen Typen (nach Steenschen Skizzen?) und Farben zusammengestellte, aber technisch nur zum Teil oder überhaupt nicht Steensche Bilder, die mir vorgekommen sind, wären so zu erklären.

Zum Schluß noch eine Aufzählung der in London ausgestellt gewesenen Bilder nebst einigen kurzen kritischen Bemerkungen, die hie und da Hofstede de Groots Bemerkungen ergänzen.

Nr. 1 (H. de Gr. Nr. 51). Christus im Hause der Maria und Martha. Smlg. Sir John Stirling Maxwell. Abb. Onze Kunst 1909, S. 171. Bezeichnung siehe Seite 189. — Dicke gelbe Firnisschicht. Gut in der Lichtwirkung des Hintergrundes, oberflächlich und matt in den Figuren des Hintergrundes. Der kupferne Hahn am Brunnen, die Kanne, der Löffel, der Spazierstock vorzüglich und sicher eigenhändig von Jan Steen gemalt. Der kleine Junge am Brunnen, die Fische, das Gemüse von anderer Hand. Vgl. die oben gemachten Bemerkungen.

Nr. 2 (H. de Gr. Nr. 643). Das Dorffest. Smlg. Lord Desborough. Abb. Onze Kunst 1909, S. 166. Bezeichnung siehe Seite 189. — Das Bild ist zu scharf geputzt und hat dadurch an manchen Stellen seine Feinheit eingebüßt. Außerordentlich geschickte Verteilung der Gruppen. Der Herr und die Dame, welche mit zwei Kindern und einer Magd die Kirmes besuchen und von den Reitern begrüßt werden, tragen dieselbe Kleidung wie der Herr und die Dame auf Nr. 4 der Ausstellung. Gemalt um 1650? Vgl. oben S. 182.

Nr. 3 (H. de Gr. Nr. 833). Zimmer mit einem Trinker, einer rauchenden und einer im Bette liegenden Frau. Smlg. Charles D. Crews. Bezeichnung siehe Seite 189. — Koloristisch und technisch dem Tischgebet (Nr. 28 der Ausstellung) verwandt, jedoch weniger geschmackvoll in der Farbenverteilung.

(1) Obreens Archief, V, S. 237, 253—255.

Digitized by Google

Nr. 4 (H. de Gr. Nr. 625). Die Dorfkirmes (Valkenburg a/Rh.). Smlg. Bredius, Haag. Bezeichnung siehe Seite 189. Abb. 6, Tafel 40. — Links im Hintergrunde die Silhouetten der beiden Hauptkirchen Leidens. Vor der Schaubude ein vornehm gekleideter Herr und eine Dame, deren Kostüm auf die Zeit 1640—50 hinweist. Gemalt vor 1649? Vgl. oben S. 181.

Nr. 5 (H. de Gr. Nr. 48). Die Hochzeit zu Kana. Smlg. Otto Beit. Abb. Onze Kunst 1909, S. 170. Bezeichnung siehe Seite 189. — Großartige Komposition; koloristisch namentlich in den Figuren des Vordergrundes beachtenswert. Vorzüglich erhalten. Ein Hauptwerk des Meisters.

Nr. 6 (H. de Gr. Nr. 791). Schmausendes Liebespaar. Smlg. Mrs. Joseph. Abb. 7, Tafel 41. Bezeichnung siehe Seite 189. — Brouwer-Molenaer-Einfluß. Die Pastete bräunlich, gemalt in der Art des P. Claesz.

Nr. 7 (H. de Gr. Nr. 408). Der Lautenspieler. Smlg. Marquess of Bute. Bezeichnung siehe Seite 189. — Metsu-artiges Bild, der Klavierstunde von Jan Steen in der National Gallery in London verwandt.

Nr. 8 (H. de Gr. Nr. 462). Das Hochzeitsfest. Smlg. des Herzogs von Wellington. Abb. Onze Kunst 1909, S. 160. Datiert 1667. Bezeichnung siehe Seite 189. — Eine der großartigsten Kompositionen mit großen Figuren, die wir von Steen kennen. Vortrefflich erhaltenes Bild von großer Meisterschaft. Goldbrauner Ton.

Nr. 9 (H. d. Gr. Nr. 441a). Die Gattin des Malers mit einer Mandoline. Smlg. J. P. Heseltine. Abb. Onze Kunst 1909, S. 147. Bezeichnung siehe Seite 189. — Derselben Mandoline begegnen wir u. a. auf den Nummern 11 und 20.

Nr. 10 (H. de Gr. Nr. 14). Bathseba erhält Davids Brief. Smlg. Marquess of Bute. Bezeichnung siehe Seite 189. — Auf dem Briefe steht: IVE Minne (d. h. Lieve Minne: lieber Schatz). David links oben auf dem Dache seines Hauses. Als Fontäne ein „manneke pis". Gegenständlich und technisch dem Liebesbrief der Sammlung Liechtenstein (H. de Gr. Nr. 15) nahe verwandt.

Nr. 11 (H. de Gr. Nr. 109). Verpraßter Haushalt. Smlg. des Herzogs von Wellington. Abb. 5, Tafel 40. Bezeichnung siehe Seite 189. — Obendrein steht auf der am Boden liegenden Holztafel geschrieben: Bedurfve huishouw (d. h. verdorbener Haushalt). Die „Motive" kehren in den bekannten Bildern in Wien (H. de Gr. Nr. 102) und in der Sammlung Schloß (H. de Gr. Nr. 110) wieder. Z. B. die Strafen (Krücken, Rute, leere Geldbeutel), die im Korb an der Decke hängen; der Braten, der ins Feuer gefallen ist; der naschende Hund, die stehlende Magd, der Affe (Unsittlichkeit?), der die Uhr anhält, usw. Wundervoll im Ton, wie ein Pieter de Hooch aus dessen mittlerer Zeit. Eines der Hauptwerke des Künstlers.

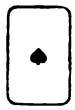
Nr. 12 (H. de Gr. Nr. 136). Der Besuch des Arztes. Smlg. des Earl of Northbrook. Abb. Onze Kunst 1909, S. 161. Bezeichnung siehe Seite 189. — Auf dem Blatt Papier an der Erde steht außer dieser Bezeichnung noch: hier baet geen Medesyn want het is Miñe pyn. Neben dem Bett ein Bild mit einem liebenden Paar im Walde. So auch auf den Nrn. 30 und 37.

Nr. 13 (H. de Gr. Nr. 786). Der Überfall. Smlg. des Marquess of Bute. Abb. Onze Kunst 1909, S. 169. Bezeichnung siehe Seite 189. — Dazu ist zu bemerken, daß das J nicht über die obere Kurve des S hinausgeht. Das Pferd rechts hinten ist vortrefflich gezeichnet. Gemalt um 1646/48? Vgl. oben S. 181.

Nr. 14 (H. de Gr. Nr. 621). Das Dorffest. Smlg. Arthur F. Walter. Abb. 9, Tafel 41. Bezeichnung siehe Seite 189. — Auf der Schiffsflagge, welche die Farben der Stadt

Digitized by Google

Leiden (rot mit weiß) hat, in der Mitte die Worte MOOI VŸT, das heißt „schön aus", also spöttisch: „ein feiner Ausflug!" Ferner sieht man oben in der Flagge eine Spielkarte, darunter ein gelber Strumpf und darunter eine Bierkanne aus Zinn. Die Deutung war mir unklar, bis ich ein Sprichwort aus jener Zeit[1]) fand, das folgendermaßen beginnt:



Kaart, Kous en Kan,
Maakt meenig arm Man,

d. h.: „Karte, Strumpf und Kanne, machen manchen armen Mann". Dieser Hinweis auf Spiel, Weiber und Trunkenheit paßt zu der lustigen Gesellschaft hier ausgezeichnet. Das Bild ist, mit Nr. 29, wohl die schönste Landschaft des Meisters. Gemalt um 1650? Vgl. oben S. 182.

Nr. 15 (H. de Gr. Nr. 229). Der Alchimist. Smlg. Lady Wantage. Bezeichnet: J Steen 1668 (die Bezeichnung war halb durch den Rahmen verdeckt). — Auf einem Stück Papier steht: Theofrastus, Pareselsis, . . . esho . . . Ganz ähnliche Komposition wie das Bild in Frankfurt a/M., jedoch wirkt auf letzterem wegen des kleinen Formates die Komposition geschlossener, der Gesichtsausdruck der Figuren feiner.

Nr. 16 (H. de Gr. Nr. 664a). Die zerbrochenen Eier. Smlg. O. Beit. Bezeichnung siehe Seite 189. — Etwas pastos und flott gemalt, als ob das ganze gleich an einem Tage entstanden wäre. Technisch ganz genau stimmend zu den Nummern 17, 33, 37, 38 der Ausstellung.

Nr. 16* (in der zweiten Auflage des Katalogs) war ein Bild, das später an Stelle der nur kurze Zeit ausgestellt gewesenen ebengenannten Nr. 16 trat. Es waren die Trinker, eine Replik (?) des Schweriner Bildes, H. de Gr. Nr. 748.

Nr. 17 (H. de Gr. Nr. 421). Der alte Freier. Smlg. Lord Swaythling. Abb. 8, Tafel 41. Bezeichnung siehe Seite 189. Das Bild, welches technisch genau zu Nr. 16, 33, 37, 38 der Ausstellung stimmt, war eines der Hauptbilder der Ausstellung. — Dieselbe Komposition, grau in grau gemalt, wurde 1892 für die National Gallery in London erworben (H. de Gr. Nr. 420). Dieses Exemplar wäre die einzige mir bekannte Grisaille Jan Steens, wenn es irgendwo dessen Pinselführung aufwies. Jedoch ist es mir unmöglich, etwas anderes in dem Bilde zu sehen als eine Kopie nach dem Original der Sammlung Swaythling. Vielleicht ist die Kopie von oder für Jan Stolker gemalt worden, der bekanntlich einen Stich nach der Komposition angefertigt hat, für den er bequemlichkeitshalber diese Grisaillekopie als Vorlage benutzt haben könnte. Das Bild in der National Gallery ist 1670 datiert. Vielleicht könnte also das Original auch diese Datierung gehabt haben.

Nr. 18 (H. de Gr. Nr. 600). Der Eiertanz. Smlg. des Herzogs von Wellington. Abb. Onze Kunst 1909, S. 163. Bezeichnung (schwer zu sehen) siehe Seite 189. — Auf dem Faß ein W. Gemalt um 1675. Vgl. oben S. 183.

Nr. 19 (H. de Gr. Nr. 187). Die Operation am Ohr. Smlg. Sir Edward Leigh Pemberton. — Die Bezeichnung ist falsch (vgl. oben S. 180) und die Malweise des Bildes wirkt nicht überzeugend. Vielleicht eine alte Kopie?

Nr. 20 (H. de Gr. Nr. 134). Das kranke Mädchen. Smlg. O. Beit. Bezeichnung siehe Seite 189. — Unangenehme Darstellung, aber voll prächtiger malerischer Qualitäten und wunderbar in der Charakteristik der Gesichter und Haltungen.

Nr. 20* (in der zweiten Auflage des Katalogs) war später an Stelle der nur kurz ausgestellt gewesenen ebengenannten Nr. 20 getreten. Es war das vorzügliche Bild Werkstatt des Malers (H. de Gr. Nr. 247), das jetzt dem Kunsthändler F. Klein-

(1) Koddige en Ernstige Opschriften, t'Amsterdam, gedrukt by Jeroen Jeroense, 1698, S. 52.

Digitized by Google

berger in Paris gehört (Abb. 11, Tafel 42). Offenbar gibt der Maler seinen zwei Kindern Unterricht. Höchst interessant wegen der Gipsmodelle (Vgl. meinen Aufsatz im Burlington Magazine vom Mai 1905) und wegen zahlreicher Gegenstände, die uns auf anderen Bildern Steens begegnen, u. a. der Koffer links, welcher auf H. de Gr. Nr. 4 wiederkehrt; der Vorhang, der auch auf H. de Gr. Nr. 409 dargestellt ist; der Stuhl und der Lehnsessel, den er so oft gemalt hat; usw. Ein Holzschnitt des Jan Lievens (Abdruck in braun) liegt auf dem Tisch.

Nr. 21 (H. de Gr. Nr. 374). Das Tischgebet. Smlg. des Duke of Rutland. Abb. 3, Tafel 39. Bezeichnung siehe Seite 189. — Auf dem Blatt Papier am Kamin steht: „Salomons Gebet. Overvloedigen Rijckdom noch Armmoede groet en vlijt ydereen op deser Aerde [mit genen waart is magt...]." Die Worte in Klammern sind nicht ganz sicher. Die Bedeutung des ersten Teiles ist, daß weder all zu großer Reichtum noch große Armut jedem Menschen das Leben angenehm machen. Das Ganze bezieht sich vielleicht auf den Alttestamentlichen Text: Sprüche, Kap. 30, Vers 8. — Im Vergleich zu den „Unordentlichen Gesellschaften" und „Verpraßten Haushaltungen" des Meisters, wo alles auf der Erde in Unordnung herumliegt, die Deckel der Kannen offen stehen, Gläser und Krüge und Speisen herumliegen, ist die große Ordnung, die auf diesem Bilde herrscht, zu beachten. Das Bild gehört zu Steens hervorragendsten Leistungen.

Nr. 22 (H. de Gr. Nr. 280). Der blinde Bettler. Smlg. Lord Scarsdale. Bezeichnet mit einem Stein (vgl. Seite 189). — In mancher Hinsicht erinnert das Bild an Brekelenkam. Es ist aber ohne Zweifel ein eigenhändiger Steen.

Nr. 23. Das Hochzeitsfest. Smlg. Lord Huntingfield. Bezeichnung siehe Seite 189. — Auf einem Fasse links ein gekrönter Schwan und eine 8. (Vgl. den Schwan als Aushängeschild auf Nr. 29, Abb. 10, Tafel 42). Gut erhaltenes, angenehmes, schön gruppiertes Bild.

Nr. 24 (H. de Gr. Nr. 854). Soo gewonne soo verteert. Smlg. L. Neumann. Abb. Onze Kunst 1909, S. 144. Bezeichnung siehe Seite 189. — Über der Bezeichnung am Kamingesims die Worte „soo gewonne soo verteert"; neben der Bezeichnung die Jahreszahl 1661. Etwas veränderte eigenhändige Wiederholung des Bildes der Sammlung des Earl of Lonsdale, welches 1660 datiert ist (H. de Gr. Nr. 856). Ein Hauptwerk des Meisters.

Nr. 25 (H. de Gr. Nr. 678). Zwei Bauern in einer Herberge. Smlg. Sir Frederik Cook. Bezeichnung siehe Seite 189. — Brouwer-Molenaer-Einfluß.

Nr. 26 (H. de Gr. Nr. 743). Die Kegelspieler. Smlg. Captain H. Heywood-Lonsdale. Bezeichnet mit gelben Buchstaben auf dem einzigen Stein, der auf dem Bilde vorkommt (siehe die Bezeichnung auf Seite 189). — Starkes Rot (wie bei Teniers) im Wams eines links befindlichen Mannes mit einer Kanne in der Hand. Gemalt um 1661—69? Vgl. oben S. 182.

Nr. 27 (H. de Gr. Nr. 745). Der Hahnenkampf. Smlg. der Marquess of Bute. Bezeichnung siehe Seite 189. Links ein Backstein. — Am nächsten dem Berliner Bauernstreit (Nr. 795B des Berliner Katalogs) verwandt, auch in mancher Hinsicht dem Wellingtonschen Hochzeitsbilde von 1667. Prächtige größere Figuren, aber durch den weniger guten Zustand, in dem sich das Bild befindet, nicht endgültig zu beurteilen.

Nr. 28 (H. de Gr. Nr. 378). Das Tischgebet. Smlg. George Salting †. Abb. 4, Tafel 38. Bezeichnung siehe Seite 189. — Auf blau, braun und orange gestimmt, in einfacher Farbenzusammenstellung dem Delfter Vermeer verwandt. Sehr stimmungsvoll.

Nr. 29 (H. de Gr. Nr. 737). Die Kegelspieler. Smlg. George Salting †. Abb. 10, Tafel 42. Nicht bezeichnet. — Für das Aushängeschild vgl. den Schwan auf dem Fasse

Digitized by Google

auf Nr. 23. Mit Nr. 14 wohl die schönste Landschaft Steens. Erinnert in der Behandlung des Lichtes an Potter. Blond im Ton. Gemalt um 1650? Vgl. oben S. 183.

Nr. 30 (H. de Gr. Nr. 137). Der Besuch des Arztes. Smlg. des Herzogs von Wellington. Abb. Onze Kunst 1909, S. 157. Bezeichnung siehe Seite 189. — Farbenreich und fein wie Fr. v. Mieris d. Ält. Das Tischtuch rechts jedoch trockener gemalt. Die Uhr ist dieselbe wie die auf Nr. 11. Rechts an der Wand ein Mulatte von Frans Hals, derselbe, der auf Steens Taufe in Berlin (H. de Gr. Nr. 446) dargestellt ist. Der Junge mit den Pfeilen links ist als Amor in der Tracht des XVII. Jahrhunderts zu deuten. Eine alte Kopie in der Smlg. des Captain H. Heywood-Lonsdale in London.

Nr. 31 (H. de Gr. Nr. 91). Soo de ouden songen, soo pypen de jongen. Smlg. Lady Wantage. Abb. Onze Kunst 1909, S. 165. Bezeichnung siehe Seite 189. — Helle Farben, Vorliebe für Rosa, Braun und Blau. Gemalt um 1672? Vgl. oben S. 183.

Nr. 32 (H. de Gr. Nr. 162). Der Besuch des Arztes. Smlg. des Marquess of Lansdowne. Nicht bezeichnet.

Nr. 33 (H. de Gr. Nr. 333). Die Näherin. Smlg. der Mrs. Stephenson Clarke. Abb. Onze Kunst 1909, S. 152. Bezeichnung siehe Seite 189. — Technisch genau übereinstimmend mit den Nummern 16, 17, 37 und 38.

Nr. 34 (H. de Gr. Nr. 349). Die Kuchenbäckerin. Smlg. Lt. Colonel Sir Audley Neeld. Nicht bezeichnet.

Nr. 35 (H. de Gr. Nr. 863). Selbstbildnis. Smlg. des Earl of Northbrook. Abb. 2, Tafel 39. Bezeichnung siehe Seite 189. — Das treffliche, von mehreren Ausstellungen bekannte Bild ist vorzüglich erhalten.

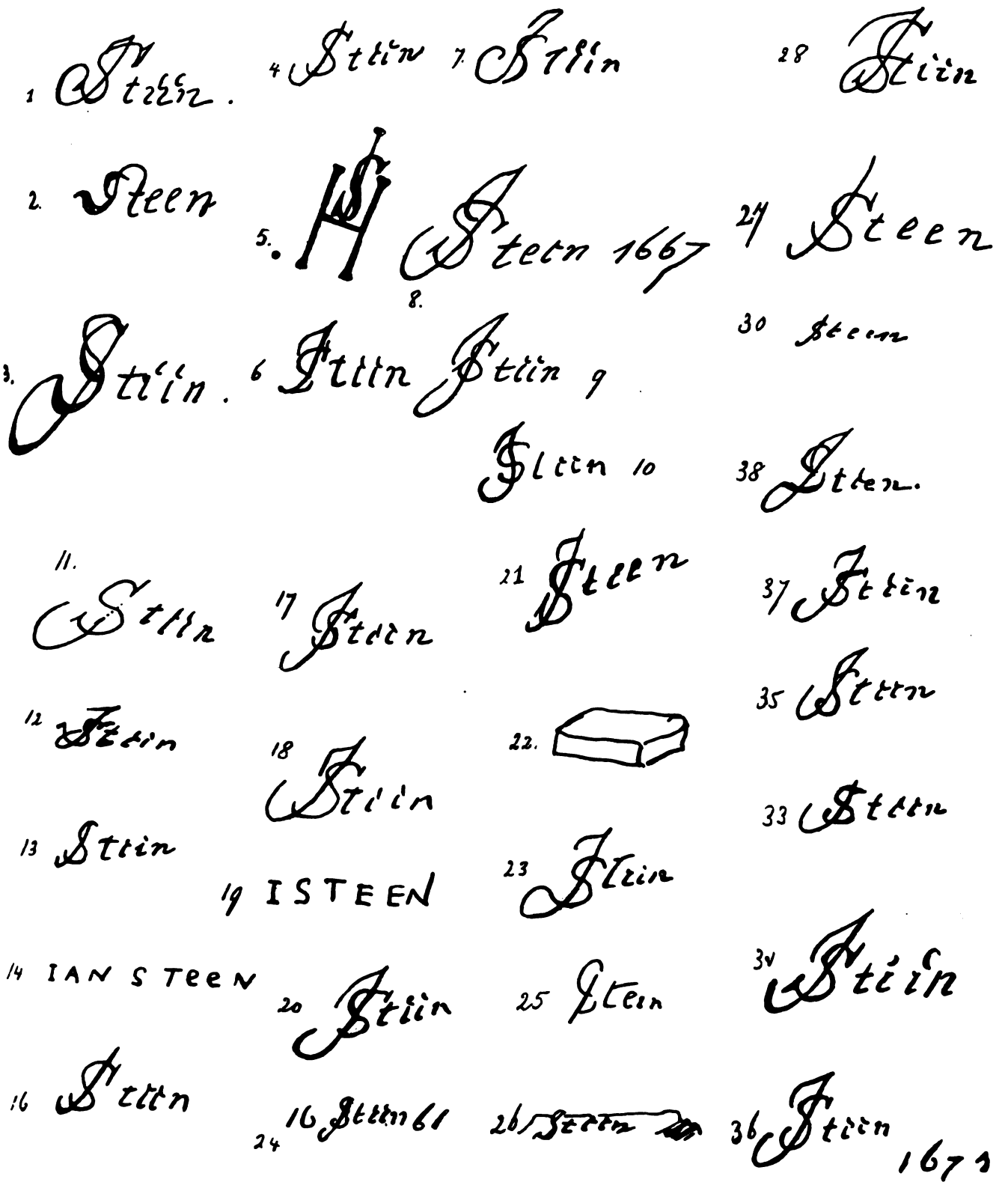
Nr. 36 (H. de Gr. Nr. 770). Bauernstreit im Wirtshause. Smlg. Charles D. Crews. Abb. Onze Kunst 1909, S. 165. Bezeichnung siehe Seite 189. — Die Jahreszahl darauf, von Hofstede de Groot als 167.. angegeben, lautet 1671, wie sich herausstellte, als man das Bild aus dem Rahmen nahm. Vgl. das Münchener Bild (H. de Gr. Nr. 773) und oben S. 179.

Nr. 37 (H. de Gr. Nr. 135). Ärztlicher Besuch. Smlg. Mrs. Stephenson Clarke. Abb. Onze Kunst 1909, S. 155. Bezeichnung siehe Seite 189. — Wundervoll gemaltes Bild, technisch genau wie die Nummern 16, 17, 33 und 38.

Nr. 38 (H. de Gr. Nr. 855). Das Austernfest. Smlg. Georg Salting †. Abb. Onze Kunst 1909, S. 148. Bezeichnung siehe Seite 189. — Über die Malweise vgl. die Bemerkung zur vorigen Nummer.

Nr. 39 (H. de Gr. Nr. 753). Die betrunkene Frau. Smlg. Dr. A. Bredius, Haag. Abb. 1, Tafel 38. Rechts unten bezeichnet. — Vorliebe für braun, blau und hellrot. Feine Charakterisierung der Haltungen. Die Schweine als Verspottung der Trunkenheit benutzt, wie z. B. auch auf dem Haarlemer Bilde (H. de Gr. Nr. 626). Gemalt um 1672? Vgl. oben S. 183.

Digitized by Google



Zu: W. MARTIN, STUDIEN ZU JAN STEEN

Digitized by Google

ZUR GESCHICHTE DER MALEREI IN ARAGON UND NAVARRA

Von AUGUST L. MAYER

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Katalonien sowie die früheren Königreiche Valencia, Navarra und Aragon pflegt man seit Bermudez für die Kunst als Großaragonien zusammenzufassen, obgleich Aragon in künstlerischer Hinsicht, namentlich in bezug auf Malerei die geringste Bedeutung besitzt. Die Kunst des Binnenlandes entfaltete keine solche Blüte wie die der überaus wohlhabenden Küstenstriche. In ihren Wesen schließt sie sich weniger an die leidenschaftliche Art der Valencianer als an die ruhigere der Katalonischen Schule an. Ja, es ist oft schwer, mit Bestimmtheit zu sagen, ob man das Werk eines katalanischen oder aragonesischen Meisters vor sich hat. Gegenüber den Katalanen unterscheiden sich die Aragonesen durch größere Derbheit und die Neigung zu stark plastischer Durchbildung der Einzelfiguren. Das ist kein Wunder, denn die bedeutendsten Künstler Aragons sind ja Bildhauer gewesen.

Der italienische und französische Einfluß, der sich in Katalonien so stark bemerkbar macht, ist hier weit schwächer zu verspüren. Am meisten noch ist die französische Kunst in Navarra eingedrungen, wie die Grabdenkmäler in Pamplona, Tudela und Tarazona beweisen. Unter den Malern, die Karl III. „el Noble" von Navarra in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts zu Olite beschäftigte, findet man eine ganze Anzahl ausländischer Künstlernamen, so Hanequin de Bruxelas, Maestro Enrich, Martin Perez de Beillmont.

Einen bedeutenden Einfluß nach außen hin hat die aragonesische Schule in den früheren Zeiten nicht ausgeübt. Erst im XVIII. Jahrhundert, als die Valencianer wie die Madrider und Sevillaner Schule in flachem Akademikertum versandet waren, gewann sie große Bedeutung durch ihr berühmtestes Glied, Francisco de Goya, der wie seine ältesten künstlerischen Vorfahren alle Eigenschaften der aragonesischen Schule zeigt: jene Derbheit und Plastik sowohl wie den leicht französischen Einschlag.

Die nachfolgenden Ausführungen, die vornehmlich die Trecento- und Quattrocentokunst von Aragon und Navarra zum Gegenstand der Betrachtung haben, wollen keinen Anspruch auf Vollständigkeit machen, sondern nur auf die Hauptwerke dieser Schule hinweisen, von denen einige bereits von E. Bertaux in der „Histoire de l'Art", herausgegeben von A. Michel, kurz gewürdigt worden sind.

Die frühesten aragonesischen Malereien von Bedeutung, die wir kennen, sind die vor einigen Jahren wieder aufgedeckten Wandgemälde in der entlegenen Ermita de S. Baudelio bei Casillas de Berlanga (Prov. Soria)[1]), die noch dem XII. Jahrhundert angehören dürften. Sie sind in Tempera ausgeführt und leider schlecht erhalten. Dargestellt sind Szenen aus dem Leben Jesu, ferner einige Jagdszenen, die vielleicht auf die Gründung der Ermita Bezug haben. Neben einer Hirschjagd erkennt man noch einen großen Elefanten, der einen Turm auf dem Rücken trägt, sowie einen braunen Bären. Schließlich ist noch eine Wand zum Teil mit einer Art Ornamentteppich geschmückt, dessen Motiv ein Adler in Medaillonform bildet.

Sind diese Malereien die bedeutendsten Vorläufer der bereits dem XIII. Jahrhundert angehörenden Gemälde in dem Pantheon de los Reyes der Colegiata de S. Isidoro zu Leon, so besitzt Aragon gleichfalls in den Wandmalereien, die das Johanneskloster zu Sijena birgt, die hervorragendsten Fresken nach den Leoninern, ja die umfang-

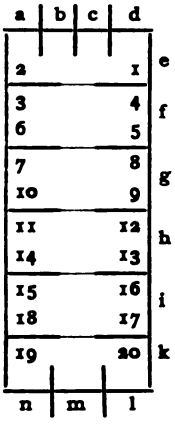
(1) M. A. Alvarez y J. R. Mélida: La Ermita de S. Baudelio. Boletin de la Soc. Esp. de Excursiones XV, 144 ff.

Digitized by Google

reichsten Wandmalereien überhaupt, die uns aus dem Mittelalter in Spanien bekannt sind.

Das Kloster S. Juan de Jerusalem liegt 15 km von dem kleinen Städtchen Zariñena entfernt bei dem Dorf Villanueva de Sijena und wurde 1188 von Alfons II. von Aragon und seiner Gemahlin Sancha von Kastilien gegründet. Die Kirche ist in kraftvollem, romanischem Stil gehalten. An dem Wandgrab der Stifterin lassen sich noch schwache Reste von Malereien erkennen, man sieht eine hl. Jungfrau als Himmelskönigin, von Engeln umgeben. Sehr stark zerstört sind die Fresken in der Apsis hinter dem heutigen Hochaltar. Von einzelnen Darstellungen lassen sich noch unterscheiden: die „Grablegung", „Beweinung", „Erscheinung Christi an Petrus" und die Anbetung der Könige. Weit bedeutender als die Malereien der Kirche sind die, welche den alten Kapitelsaal schmücken. Ihre Aufdeckung ist ein Verdienst des trefflichen Historikers D. Mariano de Pano in Zaragoza.

Bemalt sind nicht nur die Wände (mit Ausnahme der Fensterseite), sondern auch die fünf Bogen, die die Decke tragen, und zwar auf beiden Außenseiten sowohl wie auf den Innenflächen. Auf den letztgenannten sieht man, leider höchst übel übermalt, die Vorfahren Christi als Halbfiguren wiedergegeben.



Die Gemälde an den Wänden stellen dar: a) Verkündigung. b) Heimsuchung. c) Geburt Christi. d) Verkündigung an die Hirten. e) Anbetung der Könige. f) Darstellung im Tempel. g) Versuchung. h) Erweckung Lazari. i) ? k) ? l) ? m) Golgatha. n) Auferstehung.

Die Eingangsszenen des Marienlebens zeigen blauen, mit Sternen gemusterten Grund. Bei der „Heimsuchung" sieht man nur die beiden Frauen; bei der „Geburt" ist das Kind zweimal dargestellt: einmal hinten in der Krippe, wo Ochs und Esel ihren wärmenden Atem auf das frierende Christkind hauchen, dann vorn in den Armen einer Dienerin, die in ein Becken greift, um das Kind zu waschen. Rechts liegt Maria, Joseph sitzt links auf einer Bank. Die Verkündigung an die Hirten ist sehr charakteristisch für die Art gotischer Landschaftsdarstellung. Die Tiere sind nicht übel gezeichnet, namentlich der sitzende Hund links ist sehr gut gelungen.

Die Gemälde der Bogenzwickel sind so angeordnet, daß sie sich wie auf einem mäanderartigen Band abzuwickeln scheinen. Dargestellt sind folgende Szenen: 1. Erschaffung Adams. 2. Erschaffung Evas. 3. Ermahnung an Adam und Eva. 4. Sündenfall. 5, Austreibung. 6. Der Engel lehrt Adam arbeiten. 7. Adam bei der Arbeit, Eva mit ihren Kindern. 8. Darbringung des Opfers. 9. Der Brudermord. 10. Bau der Arche. 11. Einzug der Tiere. 12. Die Sintflut. 13. Schande Noahs. 14. Opferung Isaaks. 15. Auszug aus Ägypten. 16. Die Ägypter ertrinken im Roten Meer. 17. Übergabe der Gesetzestafeln. 18. Das Volk empfängt das Gesetz? 19. ? 20. Übergabe der Herrschaft an Josua.

Die Einordnung der Szenen in die Zwickel ist meist recht geschickt, so liegt z. B. Adam beim Sündenfall; die Brücke, auf der die Tiere zur Arche hinaufgehen, ist schräg gestellt; Gott Vater oder die Engel sind fast stets in dem Schmalteil untergebracht.

Die Aktdarstellung ist für die Zeit sehr gelungen, etwas Gliederpuppenhaftes mutet natürlich noch den Gestalten an. Sehr charakteristisch ist auch die Stilisierung der Bäume bei der Darstellung des Paradieses. Nach dem Sündenfall erscheinen die Stammeltern in rötlichem, härenem Gewand. Reizvoll ist die Darstellung Nr. 7, wo Adam fleißig den Boden bestellt, und Eva, von ihren Kindlein umgeben, die Spindel handhabt. Kain erschlägt seinen Bruder mit einem Tierkinnbacken. Noah scheint

Digitized by Google

seine Arche aus Backsteinen zu bauen. Bei seiner Trunkenheit stehen die beiden guten Söhne sich verhüllend im Hintergrund. Es hat hier fast mehr den Anschein, als ob der Spötter die Kleider des Vaters wieder ordnet. Bei der Übergabe der Gesetzestafeln erscheint Gott als Halbfigur in den Lüften über einem brennenden Dornbusch. Es sind hier also gewissermaßen zwei Szenen miteinander vereinigt.

Ausgezeichnet ist die Ornamentik, mag es sich um Tier-, Pflanzen- oder um Linienornament handeln. Hier steht der Meister auf voller Höhe. Es war auf jeden Fall ein höchst bedeutender Künstler, der über eine tüchtige Zeichnergabe und ein treffliches Erzählungstalent verfügte. Die Darstellungen besitzen Kraft und Würde. Zu rühmen ist schließlich noch die Freiheit in der Gewandbehandlung.

Von den Wandmalereien hinter dem Hochaltar der Kathedrale von Tudela sind leider nur noch geringe Reste erhalten, ebenso sind die Wandgemälde im Hauptschiff der romanischen Kirche S. Pedro el viejo zu Huesca fast ganz zerstört; nur im zweiten Joch auf der Evangelienseite kann man zur Not noch einige Wunderszenen erkennen.

Von dem einzigen Trecentisten, der uns dem Namen nach bekannt ist, Lorenzo Zaragoza, sind leider keine Werke mehr auf uns gekommen. Wir wissen nur, daß er in den sechziger Jahren in Barcelona arbeitete und 1374 nach Valencia berufen wurde.

Einem Zeitgenossen dieses Meisters gehört ein aus Toved (an der kastilisch-aragonesischen Grenze) stammendes Tafelgemälde an, das eine sitzende „Virgen de la leche" mit König Heinrich II. von Kastilien und dessen Familie zu ihren Füßen darstellt. Die Tafel, die sich heute im Besitz von D. Roman Vicente in Zaragoza befindet, ist eine sehr trockene Arbeit von höchst mäßiger Zeichnung. — Die Technik des großen katalanischen Pfingstaltars im Museum von Solsona findet sich in dem berühmten Reliquiar wieder, das heute die Academia de Historia zu Madrid birgt. Es stammt aus dem Monasterio de Piedra und wurde von dem Priester Martin de Ponce gestiftet, um einer wundertätigen Hostie als Schrein zu dienen. In dem 1390 entstandenen Werk sind maurische und gotische Dekorationskunst in ganz einzigartiger Weise miteinander vereinigt, Die kleinen Gemälde stellen sechs Szenen aus der Kindheit Christi, sechs Szenen aus der Passion und ein Engelorchester dar. Bertaux[1]) vermutet mit Recht, daß dieses Werk in Zaragoza von einem Künstler verfertigt wurde, der die sienesische Kunst nur aus der Entfernung kannte. Es kommen viel primitive Dinge vor. Arabische Zeichnungen bedecken das Ganze bis auf den roten Marmorsarkophag, der dem Christkind als Wiege dient.

Dem Anfang des XIV. Jahrhunderts gehört auch noch der höchst merkwürdige Altar in dem alten Kloster des hl. Millan zu S. Millan de la Cogolla an. Es sind zwei große Flügel, die — heute umgekehrt angeordnet — in einer Reihe von Streifen in kontinuierender Weise oben das Leben der hl. Jungfrau und unten das des hl. Millan erzählen. Die Flügel scheinen oben verkürzt zu sein, denn die erste Hälfte des Marienlebens fehlt. Das Ganze macht einen etwas zurückgebliebenen Eindruck und dürfte die Arbeit eines kunstbeflissenen Klosterbruders sein.

Zu Anfang des XV. Jahrhunderts entstanden verschiedene umfangreiche Altarwerke in Tarazona und Tudela. Eine Kapelle auf der Epistelseite der Kathedrale von Tarazona enthält ein großes Altarwerk von 32 kleinen und drei etwas größeren Tafeln. Leider ist die Kapelle sehr dunkel, und die Tafeln sind zum Teil in höchst unglücklicher Weise übermalt. Dargestellt sind vor allem Szenen aus dem Leben der hl. Katharina. Auf den drei größeren Tafeln erblickt man neben dieser Heiligen noch den hl. Lorenz und einen hl. Bischof. Das Werk erinnert stark an nordische Arbeiten,

(1) Michel, Histoire de l'Art III, 2. S. 752.

Digitized by Google

namentlich an altkölnische Malereien, jedoch rührt es wohl von einem zumindest in Katalonien gebildeten Künstler her; die Katalanische Malerei weist ja in mehrfacher Hinsicht verwandte Züge mit der altkölnischen auf. Das Inkarnat wie das Kolorit der Gewänder sind hell, die Faltengebung weich; in der Führung der Säume herrscht eine eigenartig klingende Musik. Das Haar der Frauen ist meist rotblond, die Männer tragen häufig die katalanisch-phrygische rote Mütze. Einmal trägt einer auch die breite rote Leibbinde (faja). Die Gewänder der Frauen, namentlich Katharinas sind von sehr elegantem Schnitt mit hohem Halskragen. Bei der Radmarter ist die Heilige nackt; bei der Bestattung zeigen die Satteldecken der unbeholfen gemalten Pferde die Nationalfarben rot und gelb.

Wohl von der Hand des gleichen Meisters rührt der Katharinenaltar auf der Epistelseite der Kathedrale von Tudela her. Wiederum sind es kleine Täfelchen, die um eine größere Mitteltafel gruppiert sind. Die Haupttafel zeigt die Titelheilige, hinter ihr erblickt man das Rad und zu ihren Füßen kniet der aufblickende Stifter. Über dieser Tafel sieht man die Kreuzigung Christi. Die übrigen Täfelchen stellen dar: Oberste Reihe: Katharina vor dem König. Katharina wird in den Kerker geworfen. Beratung vor dem König. Vorführung vor den König. Mittlere Reihe: Gefangennahme. Vorführung vor den König. Geißelung. Radmarter (wobei die Heilige nackt ist). Untere Reihe: zwei Disputationsdarstellungen. Besuch im Gefängnis. Enthauptung. (Der Henker steckt nach vollzogener Tat sein Schwert ein). Als Predella endlich sieht man die Verkündigung, die Heimsuchung (nur die beiden Frauen, keine Landschaft), Verkündigung an Joachim und Anna. Die Könige vor Herodes. Anbetung der Könige. Darstellung im Tempel. Die Verwandtschaft mit den Bildern in Tarazona ist außerordentlich groß. Joachim zeigt wieder die phrygische Mütze. Sehr glücklich ist die Erfindung bei der „Begegnung": Joachim zupft Anna am Gewand, diese wendet sich schamhaft etwas zur Seite.

Etwas jünger als diese beiden Altarwerke, aber ihnen sehr verwandt ist der große Altar der Cap. de la Deposicion in der Kathedrale von Tudela (rechts von der Capilla Mayor). Die Kapelle ist eine Stiftung des Mosen (messire) Frances de Villa Espera, der 1427 gestorben ist. Sein und seiner Gattin Doña Isabel de Ujué prachtvolles Grabmal an der linken Wand der Kapelle ist ganz im Stil des Jean (Janin) Lomme aus Tournai ausgeführt.

Die Tafeln des Retablo stellen dar: 1. Streifen (von oben nach unten): Franciscus im Gebet. Wunder mit einem Gerippe vor einer Stadt. Stigmatisation. 2. Verkündigung. Geburt Christi. Noli me tangere. Ausgießung des hl. Geistes. 3. (Mitte): Golgatha. Anbetung der Könige (hat stark gelitten). Mantelmadonna. 4. Geburt Mariä. Verklärung Christi. Tod Marias (übermalt). 5. Eine Wunderszene. Gregorsmesse. Franziscus und das Wunder mit dem Esel. Als Predellendarstellungen sieht man den Einzug Christi in Jerusalem, das hl. Abendmahl (die Jünger fast alle tüchtig essend), Gefangennahme (die Jünger noch schlafend), Christus vor Pilatus, Händewaschung, Kreuztragung, Annagelung ans Kreuz. In den Zwischenstreifen zwischen den Haupttafeln erblickt man Propheten, Heilige und Engel und als Krönung des Ganzen in der Mitte den sitzenden Erlöser und auf den Seiten die vier Evangelisten.

Die „Mantelmadonna" hält, ihre Linke auf den Leib legend, ihren Mantel mit der Rechten — die zugleich ein Buch faßt — schützend über das Stifterpaar. Der Stifter ist ein älterer, wohlbeleibter bartloser Herr, seine Gattin noch sehr jung. Ihr schönster Schmuck ist ihr reiches, rotblondes Haar.

Die Landschaft kommt bei diesem Altarwerk stark zu ihrem Recht, namentlich bei der Wunderszene rechts oben, bei dem Noli me tangere, der Anbetung und Stigmati-

Digitized by Google

sation. In der Bewegung sind die Figuren oft weniger geglückt. Steifheiten findet man besonders bei dem Noli me tangere und der Kreuztragung. Dagegen ist der seelische Ausdruck dem Meister bei der Kreuztragung und der Annagelung sehr wohl gelungen, namentlich bei der letztgenannten Darstellung, wo der sich heftig äußernde Schmerz mannigfach differenziert ist. Eigenartig sind einzelne Kriegergestalten, die das Gesicht fast ganz durch den hohen Kragen des Panzerhemdes und den Helm verdeckt haben. Das Inkarnat ist sehr licht, die Faltengebung weich, und die Gewandsäume sind in lieblicher Melodik geführt.

Ein überaus reizvolles Altarwerk aus dem Anfang des XV. Jahrhunderts, das unverkennbar italienischen Einfluß zeigt, sieht man in der Sala capitular der Kathedrale von Sigüenza. Dargestellt ist die Petruskreuzigung, darunter eine Szene aus der Geschichte des hl. Vinzenz: ein Mann kniet vor einer Dame, die mit dem Bischof an einem Tisch sitzt, draußen klopft ein Pilger an der Türe an. Der mittlere Streifen enthält oben die Darstellung des Lanzenstiches auf Golgatha, darunter S. Andreas und S. Vinzenz, der dritte Streifen die Enthauptung des hl. Vinzenz und die Aussetzung der Körperteile im Fluß, darunter die Auffindung des im Fluß treibenden Leichnams (der Kopf wird in einem kleinen Nachen von Engeln gehalten).

Zwischen diesen Tafeln und auf den Außenseiten sieht man die Heiligen Hieronymus, Lorenz, Bartholomäus, Jacobus d. Ä., Johannes d. T., Benito, Augustin, Dorothea, Agathe, Katharina und Lucia. Diese kleinen Figuren sind weit schlanker als die untersetzten der größeren Tafeln. Namentlich sie sind ganz bezaubernd im Kolorit und der Anmut der Faltengebung, die von außerordentlicher Weichheit und Süßigkeit ist. Die Töne sind sehr licht; rosagoldbrokat ist mehrfach bei den Gewändern vertreten. Die Haarlocken sind wie kleine Hörner gebildet und die Bärte zopfartig gedreht.

Bei aller Anmut geht aber dem Meister das dramatische Element nicht ab, wie die Magdalena auf der Kreuzigung beweist, die in wildem Schmerz sich die Haare rauft.

An die besten Werke des Borrassa, des bedeutendsten katalanischen Frühquattrocentisten erinnert der Altar der Michaelskirche zu Daroca, der dem hl. Michael und der Jungfrau geweiht ist. Etwas roher als dieser ist der Michaelsaltar, der aus Argües bei Huesca stammt und heute eine Zierde des Museo arqueologico zu Madrid bildet.

Viel vom Stile Borassas besitzt auch der niedliche Retablo im Kreuzgang des Klosters zu Sijena, der als Hauptbild die hl. Katharina mit dem grauhaarigen Stifter zeigt. Die kleineren Seitentafeln enthalten Szenen aus dem Leben Jesu, die Predella in der Mitte das hl. Abendmahl, auf den Seiten einige Wunderszenen. Die beiden Tafeln, die die Heiligen Cosmas und Damian darstellen, sind später in den Retablo eingefügt.

Eine interessante Tafel, die um 1420 entstanden sein mag, besitzt das Städelsche Institut zu Frankfurt a. M.: Eine Madonna in trono mit musizierenden Engeln (Abb. 1). Besonders fällt die Schärfe der Zeichnung und das Ältliche in den Engelsköpfen auf. Aus dem Kreis des Meisters dieser Tafel und aus demselben Platz rührt die ca. 20 Jahre jüngere gleiche Darstellung bei D. Lazaro Galdeano in Madrid her, interessant durch den links unten porträtierten Stifter, dessen Wappen ein Engel rechts hält[1]). Die Tafel bildete das Hauptstück eines Retablo, wie die Inschrift lehrt, die auch über den Namen des Stifters wie über die Zeit Auskunft gibt: „Este retaulo fizo fazer el muy honorable moss. sperandeu de sancta fe cauallero a honor e reuerencia de la gloriosa uirgen maria el qual fue fecho en el anyo de mil quatrocientos trenta et nueve." „Diesen Altar ließ der sehr ehrenwerte Herr Ritter Sperandeu de sancta fe errichten

(1) Vgl. die Abbildung im „Cicerone" 1910, Heft 9.

Digitized by Google

zur Ehre und Verehrung der ruhmreichen Jungfrau Maria. Er wurde verfertigt im Jahre 1439."

Gegenüber dem Frankfurter Exemplar bemerkt man das Bestreben des Künstlers, weicher, lieblicher zu sein. Aber die Zeichnung wirkt zu maniriert, man vergleiche nur die Behandlung der Hände, die in ihren Funktionen in dem Madrider Exemplar sehr schlecht erfaßt sind.

In der Qualität bedeutend höher steht die um reichlich zehn Jahre jüngere „Madonna im Rosenhaag" bei D. Mariano de Pano in Zaragoza (Abb. 2). Sie ist kräftig in der Zeichnung, von eindrucksvoller Plastik und durchdrungen von warmer Empfindung. Der skulpturale Zug kommt namentlich bei den scharfgebrochenen Falten im Hemdchen des Christkindes zum Ausdruck. Die Rosen sind in ganz eigenartiger, sonst nirgends wiederkehrender Weise stilisiert. Das Inkarnat ist bereits warm bräunlich, eine Tönung, die, wie schon Bertaux bemerkt hat, ein Charakteristikum der aragonesischen Quattrocentisten aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist.

Aus verwandtem Kreis wie die eben besprochene Tafel stammen die beiden Tafeln bei D. José Lazaro Galdeano in Madrid mit Johannes d. T. und S. Michael als Seelenwäger und Drachentöter (Abb. 3 u. 4). Namentlich Johannes wirkt wie eine Skulptur. Interessant ist die fantastisch-polypenartige Bildung des Drachens.

Um die gleiche Zeit, wie diese Tafeln um 1460, ist die Entstehung der Virgen de la Misericordia im bischöflichen Palast zu Teruel anzusetzen, eine große Mantelmadonna, auf den Seiten eingerahmt von Allegorien der Sünden in architektonischem Aufbau. Ähnlich wie diese Tafeln ist der „S. Domingo de Silos" komponiert, der sich im Museo Arqueologico zu Madrid befindet und aus Daroca stammt, ein überaus prunkvolles Bild. Der Heilige in reichster grüngefütterter Goldcapa über dunkelrotem Gewand steht frontal, in der Linken ein grün gebundenes Buch aufgeschlagen haltend, auf das er die Rechte gelegt hat. Der Boden wie der Thron des Heiligen sind golden. An dem Thron erblickt man polychrome Figuren in burgundischer Tracht, verschiedene Tugenden darstellend. Die Farben der Tafel sind außerordentlich leuchtend. Der Heimatsort des Retablo, Daroca, besitzt in dem Retablo mayor der Kirche S. Domingo de Silos ein monumentales Werk von dem gleichen Künstler, der, wie Bertaux meint, in nichts den Arbeiten der katalonischen Künstlerfamilie Vergos nachsteht. Die Haupttafeln zeigen S. Clemens, Magdalena, hl. Martin mit dem Bettler und Darstellungen aus der Passion und dem Leben des S. Martin. Dieses Altarwerk wurde einst beim Abbruch der Martinskirche in die jetzige Hauptkirche S. Domingo überführt.

Ein Gegenstück besitzt der S. Domingo des Madrider archäologischen Museums in dem heiligen Vinzenz der gleichen Sammlung. Etwas überlebensgroß, Buch und Palme in der Rechten, die Linke auf das Andreaskreuz legend, steht er, einen Strick um den Hals, der zu einem Mühlrad führt, in leuchtendem goldenen, rotgefütterten Meßgewand auf dem rotgekleideten Mohrenkönig vor einem grauen Thron, der mit einem Goldteppiche bespannt ist, gegen Goldgrund. Auf beiden Seiten sieht man musizierende Engel. Auf dem höchst interessant gemusterten Fliesenboden kniet links der Stifter, ein älterer bartloser Mann in dunklem, blaugrünen Mantel mit roten Ärmeln. Auf einer Rolle liest man: Sante Vicente orate pro nobis. Die — Gold auf Gold — aufgesetzten Muster im Gewand des Heiligen sind plastisch gehöht, ebenso wie der Schmuck des Königs. Die Gewandfalten sind hart und trocken, bei dem Stifter etwas besser.

Gegen 1490 entstanden ist das große Altarwerk in der Markuskapelle der Kathedrale von Sigüenza, den Heiligen Markus und Katharina gewidmet.

Oben ist in der Mitte die Kreuzigung dargestellt; kraftvoll im Ausdruck. Rechts

Digitized by Google

davon sieht man die Vorbereitung zur Marter des heiligen Markus, der erwartet, an den Schweif eines Pferdes gebunden zu werden; links von der Mitteltafel die Disputation der heiligen Katharina mit den Gelehrten. Unten erblickt man auf der Haupttafel des Ganzen die beiden Titelheiligen mit dem Stifter; links davon die Predigt der heiligen Katharina vor Zuhörern jeden Alters, rechts ihre Radmarter. Die Predella ist mit Halbfiguren von verschiedenen Heiligen geschmückt. Zu äußerst sieht man Petrus und Paulus, in der Mitte den Erlöser mit Maria und Magdalena auf den Seiten. Auf den schmalen, den Retablo einrahmenden Leisten ist oben (geteilt) die Verkündigung dargestellt, auf den Seiten Engel, Sa. Clara und S. Gregor. Einige Stücke fehlen, sie enthielten wohl die Gestalten der übrigen Kirchenlehrer.

Der heilige Markus auf der Mitteltafel mit schönem wagrecht gewellten Bart zeigt etwas schmerzlichen Ausdruck. In der Linken hält er ein Buch, auf dem ein Miniaturlöwe liegt; seine Rechte ruht auf dem Haupt des Stifters, doch blickt er nicht auf diesen, sondern zu Boden. Katharina jedoch hat ihre Augen auf den Stifter gerichtet, der im Profil nach rechts im Chorhemd über rotem Gewand kniet. Es ist ein Mann in den besten Jahren; die Züge sind etwas hager, der Mund voll und kräftig, die Ohren von ansehnlicher Größe. Die großen Hände betend gefaltet kniet der Bischof — sein Hut liegt hinter ihm — vor einem Goldbrokatvorhang. Die ganze Szene spielt sich in einem Gemach mit kleinen Fensterchen ab. Über die Persönlichkeit des bischöflichen Stifters klärt uns das schöne Renaissancegrab an der rechten Wand der Kapelle noch näher auf. Der Gründer dieser Kapelle hieß laut der Grabinschrift Marcos de Perona und ist am 22. November 1494 gestorben. Auf der Grabstatue erscheint er etwas stärker, voller im Gesicht. Das stark vorspringende Kinn und die vorstehenden Backenknochen sind schon auf dem Gemälde erkenntlich.

Der Altar ist, namentlich was die Haupttafeln anbetrifft, ein außerordentlich vollendetes Werk. Der Zeichnung ist große Sorgfalt und Feinheit nachzurühmen. Die Figuren sind ebenmäßig gebaut und meist gut bewegt, bei der Radmarter bemerkt man freilich einige Unbeholfenheiten. Die Gabe scharfer Charakteristik war dem Meister wohl verliehen. Eigentümlich für ihn ist die nur mit einer Gesichtshälfte sichtbare Begleitfigur. Zu bemerken ist die reiche Verwendung von Goldbrokat, sowohl für Gewänder wie für den Grund. Ein fremder Einfluß ist nicht zu verspüren, am wenigsten italienischer. Die Predellenfiguren erinnern ganz entfernt an niederländische Arbeiten. Dagegen weist das Werk mannigfache Berührungspunkte mit katalanischen Arbeiten auf.

Fast gleichzeitig wie dieser Altar ist der große Retablo mayor der Kathedrale zu Tudela entstanden, dessen Tafeln Pedro Diaz Oviedo 1489—1494 gemalt hat. Dargestellt ist in der obersten Reihe: Geburt Mariä, Tempelgang, Verkündigung, Heimsuchung; in der zweiten: Geburt Christi, Anbetung der Könige, Frauen mit Kind vor einem Könige kniend (Andeutung des Kindermordes?) Flucht nach Ägypten; in der dritten: Darstellung im Tempel, Tod Mariä, Grablegung, Krönung, in der untersten schließlich: Händewaschung, „Maria Mater", sitzend mit gefalteten Händen. Magdalena, in einem Zimmer kniend, die Hände ringend. Rechts Ausblick auf eine Stadt mit einer kleinen Darstellung der Kreuztragung; Geißelung Christi.

Die „Grablegung" und „Krönung Mariä" lassen das Raumgefühl des Künstlers vermissen. Bei dem letztgenannten Bild steht Mariä im Hermelinmantel auf dem Boden, hinter ihr erblicken wir Christus, den große anbetende Engel rings umgeben. „Die Geißelung" ist von brutaler Kraft. Doch ist der frontal Geschaute im Vordergrund, der den Strick fest zuzieht, in der Verkürzung wenig gelungen.

Ein monumentaler Zug geht zweifellos durch dieses große Werk, der durch die

Digitized by Google

gewisse Derbheit, die dem Künstler eignet, etwas beeinträchtigt wird. Die mit breiten Goldsäumen geschmückten Gewänder sind mit ziemlichem Schwung behandelt, die Falten sind ziemlich groß und scharf gebrochen. Die Gesichter, bei denen der kleine Mund und die oft nur halb geöffneten Augen auffallen, sind zu schattenleer. Dadurch erscheinen sie von weitem sehr hell, fast bleich, obwohl die Karnation ziemlich stark braun ist. Die Nimben sind sehr groß gebildet. Der Goldgrund findet sich durchgängig, selbst bei der „Flucht", wo die Figuren vor einen Goldvorhang gestellt sind.

Spätere Zutat ist der Apostelcyclus in Medaillonform an der Predella des Hochaltars.

Wohl der gleichen Zeit, wie dieser Retablo gehört das prächtige Altarwerk der Cap. de la Purificacion in der Kathedrale von Tarazona (Evangelienseite) an. Die Mitte nimmt eine stark flächenhaft behandelte Holzskulptur ein, mit einer Darstellung der Reinigung im Tempel. Darüber sieht man eine überaus eindrucksvolle Mantelmadonna, die auf der linken Seite die weltlichen und auf der rechten die geistlichen Stände beschirmt. Rechts von dieser Tafel ist die „Verkündigung" wiedergegeben, links die „Geburt Christi", gegen ein Landschaft gestellt. Oben jedoch ist Goldgrund zu bemerken, von dem sich die Halbfigur von Gott Vater abhebt. Zu seiten der Skulptur sieht man links die „Anbetung der Könige", darunter die „Verklärung Christi", rechts die „Auferstehung", darunter die „Ausgießung des heiligen Geistes"; als Predellentafeln endlich Maria einem Bischof erscheinend, Johannes den Täufer, Petrus, Gregormesse, Johannes Ev., Sebastian, Franziscus.

Die Gesichter sind ziemlich derb geschnitten. Das Inkarnat ist stark braun. Charakteristisch sind die welligen Bärte. Die Faltenbehandlung ist ziemlich hart, namentlich bei der Auferstehung.

Ein weiterer, noch bedeutenderer Retablo dieser Kathedrale stammt aus dem Jahre 1497, wie die Inschrift beweist: (Esta) Tabla i capilla fizo fazer Micer Anton Muñoz Protonotario de la sede apostolica i arcidiano de Tarazona. Acabose en el año de nro Sr. de MCCCCXCVII en el mes de julio.

Die Haupttafel zeigt den Apostel S. Jacobus maior; links oben ist die Predigt, darunter eine Bekehrung, auf der rechten Seite die Erscheinung der Virgen del Pilar an den Apostel und darunter seine Hinrichtung dargestellt. Der Henker holt mit großer Wucht zum Streiche aus, zahlreiche mit Lanzen bewaffnete Zuschauer umgeben die Szene. Als Predella sieht man die Halbfiguren der verschiedenen Marien und des Johannes, der den Mantel an die Augen führt. Die Mitte ist durch ein Tabernakel verstellt. Die ganze Predella also stellt eine Art Beweinung Christi dar.

Die Verwandtschaft dieses Altars mit dem Hochaltar von Tudela ist recht beträchtlich. Vielleicht rührt er von einem Schüler des Pedro de Oviedo, wenn nicht gar von diesem selbst her.

Die Köpfe von ziemlich ovaler Form zeigen keinen allzuedlen Typus. Der stets geöffnete Mund ist sehr klein gebildet. Die unteren Halbfiguren sind würdig im Ausdruck und gut differenziert. Die breiten Goldsäume sind plastisch aufgesetzt, die Falten stark und scharf gebrochen.

Die Kathedrale von Tarazona besitzt noch verschiedene Renaissancealtäre, auf die hier kurz aufmerksam gemacht sei. Um 1510 ist der Peter- und Paulsaltar entstanden, der neben den Titelheiligen einige Wunderszenen zeigt. Ein anderer aus der gleichen Zeit ist dem heiligen Johannes und Onufrius gewidmet; unten sieht man noch die Gestalten der Heiligen Hieronymus, Gregor und Benito. Stark mailändischen Einfluß verrät der Altar des Täufers Johannes, mit einer Darstellung der Enthauptung in der Mitte. Namentlich die beiden Mädchen, von denen die eine das Haupt des

Digitized by Google

Täufers hält, zeigen ganz den Einfluß der Lionardoschule. Zwischen 1530 und 1540 ist der Retablo mit der Purísima Concepcion, Abendmahl, Pfingsten und den Kirchvätern entstanden.

Im Gegensatz zu Tarazona und Tudela findet man in Huesca wenig bedeutende Malereien mehr, abgesehen von einigen Retablen in der durch ihren Kreuzgang berühmten romanischen Kirche S. Pedro el viejo. Von besonderem Wert ist ein Altar aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts mit einer Skulptur in der Mitte, die den heiligen Bartholomäus, auf dem Teufel stehend, darstellt, eine überschlanke Gestalt mit sehr brüchiger Faltenbehandlung. Links davon ist oben die Andreasmarter gemalt, darunter S. Andreas stehend; rechts von der Skulptur oben der Tod der 11000 Jungfrauen, darunter Sa. Ursula in throno. Von den Predellenbildern sind die beiden äußersten links nicht mehr zu erkennen. Es folgen nach rechts: die Auferstehung Christi (Christus aus dem Grab steigend mit den Halbfiguren von Maria und Magdalena) dann eine Massentaufe durch Santiago(?) Die Köpfe der Bekehrten sind sehr ausdrucksvoll, es scheinen Porträts darunter zu sein, jedoch wirken sie für die untersetzten Gestalten zu groß. Das gleiche gilt von der letzten Tafel, die die Hinrichtung des Heiligen enthält. Die Karnation ist wie stets bei den aragonesischen Werken dieser Zeit stark braun.

Eigenartig sind die großen Gestalten des heiligen Paulus und Petrus in Sijena vom Ausgang des Jahrhunderts, kräftig in der Zeichnung, flüssig in der Gewandbehandlung, namentlich die Säume sind sehr weich geschwungen. Petrus steht, das linke Bein über das rechte geschlagen, gleich einer großen Krücke auf einen Riesenschlüssel gelehnt, den er unter die rechte Achselhöhle gestützt hat. Die Karnation ist stark bräunlich. — 1517 ist ein Altarwerk im linken Querschiff der Kirche des gleichen Klosters bezeichnet, Passionsszenen und die Gestalten der Kirchenväter sowie der Heiligen Cosmas und Damian enthaltend. Die Qualität dieses Altars ist ziemlich gering.

Das italienische Element, das im Anfang des XV. Jahrhunderts nur schwach und durch verschiedene Medien hindurch Einlaß in Aragonien gefunden hat, macht sich zu Ausgang des Quattrocento stärker und unvermittelter geltend. Findet man in Katalonien Beispiele für perugineske Arbeiten in S. Vicente zu Torelló und S. Pedro von Toroella, so gehören die Malereien in der Cap. Sa. Librada der Kathedrale von Sigüenza dem Kreis Pinturicchios an, die sechs Szenen aus dem Leben der Titelheiligen darstellen. Die mittelste Tafel der unteren Reihe zeigt die Heilige mit niedergeschlagenen Augen vor dunklem Vorhang sitzend, auf den Seiten eröffnet sich dem Auge der Blick auf eine reiche Architektur mit einem Kuppelraum als Hauptstück. Die Einzelheiten offenbaren deutlich, daß kein erster Meister hier am Werke war, z. B. die als Verzierung dienenden Putten und Details des Ornamentes. Die bekannten dekorativen Spielereien Pinturicchios hat der Maler nicht ungeschickt übernommen, wie die kleinen Pavillons, die reich dekorierten Häuschen und die von Standbildern gekrönten Triumphbogen.

In der Hauptstadt des ehemaligen Königreiches, in Zaragoza, findet man verhältnismäßig sehr wenig bedeutende Werke der aragonesischen Primitiven erhalten. Daran sind zum guten Teil die wechselvollen Schicksale der Stadt schuld.

Kurz vor 1456 entstanden ist der Retablo, der für den Erzbischof D. Dalmau de Mur (1431—1456) gemalt wurde und von dem sich einige Überreste in der Sammlung von D. A. Magaña in Zaragoza befinden. Dargestellt sind einige Heiligengestalten, die sich mit ihrem prunkvollen, schimmernden, mit peinlichster Sorgfalt ausgeführten Schmuck von einem relativ schlichten Grund (obere Hälfte Gold, untere Hälfte eine Mauer mit Brustwehr) abheben. Das Wappen des Stifters Mur, die Mauer, ist — abgesehen von

Digitized by Google

der Andeutung, die schon der Grund enthält — auf dem Schlußstück der Capa des heiligen Martin angebracht.

Um das Jahr 1470 ungefähr ist der große Katharinenaltar in S. Pablo zu Zaragoza entstanden, dessen Autor Bonanat de Ortija ist. Es muß zwei Künstler dieses Namens im XV. Jahrhundert in Zaragoza gegeben haben, denn unmöglich kann, wie Viñaza[1]) meint, der Meister, der 1430 bereits für 40 Goldflorinen den Retablo der Cap. de S. Augustin in der Seo ausführte, derselbe sein, der 1482 Maler der Diputacion de Aragon war und ca. 1492 gestorben ist. 1492 verlangte man von seiner Witwe 450 Sueldos zurück, die der Künstler als Vorschuß für ein Altarwerk erhalten hatte, das für Alcalá del Ebro bestimmt gewesen war. Das Mittelbild des genannten Katharinenretablo zeigt die Titelheilige in throno, die Füße auf den liegenden König gesetzt, mit Schwert und offenem Buch. Von den schmäleren Seitentafeln stellt die linke den Täufer Johannes und die rechte die heilige Magdalena dar. Über dem Mittelbild sieht man auf einer kleinen Tafel die Kreuzigung, dieser zur Seite links die Taufe Christi und rechts die Extase der heiligen Magdalena. Von den Predellenbildchen sind die drei ersten den Disputationen der heiligen Katharina gewidmet, das nächste zeigt uns die Heilige predigend auf der Kanzel, und die beiden letzten enthalten die Radmarter und Hinrichtung. Johannes und Magdalena sind vor einen Teppich gestellt, zu dessen Seiten man einen Ausblick in die Landschaft genießt. Magdalena zeigt im Typus etwas niederländischen Einschlag.

Die Zeichnung ist sehr sorgfältig, namentlich fällt die feine Ausführung des Haares und des Goldschmuckes auf, der gleich den goldenen Gewandsäumen plastisch aufgesetzt ist. Bei der Radmarter ist Katharina nackt dargestellt.

Etwas später entstanden ist die eindrucksvolle große Kreuzigung im Museum von Zarogoza; die etwas plumpen, untersetzten Gestalten, zeigen stark bräunliche Karnation.

Gegen 1480 mögen jene beiden auf Leinwand gemalten Bilder in der Obra des „Pilar" entstanden sein. Jedes der Gemälde ist in vier Felder geteilt. Auf dem ersten sieht man oben die wunderbare Errettung eines Kindes durch die Virgen del Pilar, darunter die Rettung eines anderen Kindes, das ein Wolf geraubt hat, durch die Bitte der Mutter zur Virgen; daneben ist dargestellt, wie ein Flüchtling unter dem Mantel der heiligen Jungfrau Schutz sucht, sowie die Bekehrung des Juan und Marco Ferrandiz de Albacete. Auf dem anderen Gemälde ist dargestellt: der Abschied Santiagos von der Virgen del Pilar in Jerusalem, Santiagos Predigt, Santiago unter Assistenz von neun Bekehrten den Athanasius taufend und sein Einzug in Oviedo. Im Ton sind die Malereien sehr kühl, die Zeichnung spricht vor allem. Die Faltengebung ist sehr reich aber hart, und so wirken die Gestalten namentlich auch wegen der weißen Mäntel oft wie Skulpturen.

Die beginnende Renaissance repräsentiert uns heute in Zaragoza Jeronimo Cossido y Ballejo, da von dessen Lehrer, dem zu seiner Zeit hochberühmten und als Hofmaler Ferdinand des Katholischen 1490—1514 nachweisbaren Pedro de Aponte leider keine Werke mehr erhalten sind. Cossido war Hofmaler des kunstliebenden Erzbischofs Fernando de Aragon, eines Neffen des „Katholischen Königs" Ferdinand, und wird von 1524—1570 wiederholt erwähnt. Auch war er als Goldschmied tätig und lieferte mehrfach Entwürfe für prunkvolle Custodien. Sein bedeutendstes uns erhaltenes Werk ist der ca. 1525—1530 anzusetzende Peter und Paulsaltar in S. Pablo. Die Haupttafel stellt die beiden Heiligen vor einer Muschelnische stehend dar, die Tafel zur Rechten die Errettung Petri, die zur Linken die Bekehrung Pauli. Oben sieht

(1) Viñaza, Adiciones al Diccionario de Cean Bermudez I, 28. 29.

Digitized by Google

man in der Mitte das heilige Abendmahl, links davon die Predigt Pauli und rechts die Erweckung eines Mädchens durch Petrus. Die Predellentafeln zeigen eine Teufelsaustreibung durch Petrus und die Hinrichtung dieses Heiligen, die Beweinung Christi, die Enthauptung Pauli und Paulus vor dem Sultan.

Das Werk ist sehr sauber ausgeführt und zeigt stark oberitalienischen Einfluß. Eigenartig sind die vielen Barette. Der Mund der Figuren ist häufig geöffnet. Die Zähne sind dann sichtbar. Die Predellendarstellungen spielen sich meist in einer Art Säulenhalle ab, die hinten den Blick ins Freie offen läßt.

Bei dieser Gelegenheit sei erwähnt, daß die Sakristei der Seo vier Tafelgemälde aus der gleichen Zeit besitzt, die ganz in der Art des Barent von Orley gehalten sind. Sie stellen die Begegnung, Geburt Mariä, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige vor.

Im Lauf des XVI. Jahrhunderts ging die einheimische Malerschule immer mehr zurück. Von einem Schüler des Zucaro, dem Kapitän Jeronimo de Mora, der in seiner Art etwas an den Sevillaner Luis de Vargas erinnert, rührt das Altarwerk in der Cap. de la Natividad der Seo her mit der Hirtenanbetung als Hauptbild; eine richtige Romanistenarbeit. Wie viele seiner malenden Zeitgenossen, war der Kapitän auch Dichter, und in dieser dreifachen Tätigkeit hat ihn auch Cervantes im sechsten Gesang seiner „Viaje del Parnaso" verherrlicht[1]).

Im XVII. Jahrhundert leuchtete Jusepe Martinez (1601—6. Jan. 1682, als Hauptstern in Zaragoza, doch ist sein Licht von dem Caravaggios, Riberas, Renis und Murillos geborgt. 1644 vollendete er den Altar der Cap. de Na. Señora de la Blanca, links von dem Retablo Mayor in der Seo, eine Stiftung des Erzbischofs Pedro de Apaolaza. Dargestellt sind Szenen aus dem Marienleben, Petrus und Paulus sowie die vier Evangelisten. Auf der „Concepcion" ist das Portät des betenden Stifters angebracht. In S. Miguel sieht man einen heiligen Michael und heiligen Felipe Neri, eine Kopie nach Guido Reni, von seiner Hand. Das Museum der schönen Künste in Budapest besitzt einige Gemälde von Martinez, die den „Stil" dieses Künstlers gut erkennen lassen: Der heilige Thomas verrät den Einfluß Riberas, der sehr pastos gemalte Greisenkopf ist von Rubens inspiriert und der „Hiob" von italienischen Meistern. Größeres Interesse als der Maler verdient der Schriftsteller Martinez, der uns in seinen Discursos practicables"[2]) wertvolle Beiträge zu Geschichte der spanischen Künstler geliefert hat.

Weit stärkeren Einfluß als er hat Claudio Coello durch seine leider heute stark zerstörten Fresken in der Iglesia de la Manteria auf die Zaragozaner Künstler ausgeübt. Einer der Nachahmer Coellos ist Vicente Verdusan, von dem einige Gemälde 1671 und 1673 datiert sind. Die religiösen Malereien, die aus dem Monasterio de Veruela in das Museum von Zaragoza gelangt sind, lassen uns in ihm nur ein Talent zweiten Ranges erkennen.

Die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts zeigt uns die Kunst in Zaragoza auf gleichem, mäßigen Niveau, bis dann Aragon in Francisco de Goya seine machtvollste und berühmteste künstlerische Persönlichkeit erhalten sollte.

(1) Jeronimo de Mora llegó en esto
pintor excelentisimo y poeta
Apeles y Virgilio en un supuesto
Y con la autoridad de una gineta
(que de ser capitan le daba nombre)
al caso acude y la turba aprieta.

(2) Herausgegeben von Valentin Carderera. Madrid 1866.

Digitized by Google

ENTWICKLUNGSLINIEN IN DER GOTISCHEN PLASTIK DES NIEDERRHEINS

Mit zwölf Abbildungen auf drei Tafeln

Von G. EUGEN LÜTHGEN

Die gotische Plastik des Rheinlandes zeigt in der Divergenz verschiedenartiger Geschmacksströmungen ein Gemisch entgegengesetzter stilbildender Faktoren. Zwei Richtungen lassen sich nebeneinander verfolgen. In gewissem Sinne werden sie zu sich scharf voneinander abgrenzenden Auffassungen zweier Schulzusammenhänge. Ihr spezifisches Charakteristikum tritt in der figürlichen Plastik klar zutage in dem Verhältnis des die Körperformen verbergenden Gewandes zu dem durch das Gewand hindurch wirkenden Körper. Aus der Art dieser Beziehung des Gewandes zum Körper lassen sich bedeutsame Merkmale der künstlerischen Entwicklung aufdecken. Denn in der Gewandbehandlung liegen die stärksten Kräfte der gotischen Skulptur. Muß ja selbst die gesamte mittelalterliche Plastik — darauf wies schon R. Hamann hin — als ein Seitenstück zu der antiken, nur in einem anderen Materiale, der Gewandung, angesehn werden.

In den frühesten rheinischen Arbeiten der Gotik findet sich die gemeinsame Wurzel der beiden sich erst später voll ausbildenden Kunstauffassungen. Ihre Spaltung in zwei Schulen mag ihren Grund darin haben, daß ein Teil der mittelalterlichen Künstler in ein stärkeres Abhängigkeitsverhältnis von Frankreich geriet, während ein anderer mehr heimischen Anregungen folgte. Es stellte sich die französische Richtung, vielleicht unbewußt, in einen Gegensatz zur lokalen Auffassung, derart, daß die Kunst der einen mit stärkeren intellektuellen Merkmalen ausgeprägt erscheint, die heimische Richtung hingegen mehr ein unbewußt intuitives Schaffen verrät. Man kann den Gegensatz in formaler Beziehung auch so fassen: die lokale Strömung nahm vorzüglich Rücksicht auf die künstlerische Ausbildung und die Praevalenz des Gewandes, die andere auf die Ausdruckskraft der Formen des menschlichen Körpers. Die erstere verfuhr dabei mehr empfindungsmäßig; sie kam zu leidenschaftlichen, verstandesgemäßer Berechnung fernliegenden Gefühlsausbrüchen; die letztere erweckt eher den Anschein nüchterner Überlegung auf intellektueller Basis.

Bis zu dem Punkte, wo sich die eine oder andere Tendenz klar auszuprägen beginnt, folgte die formale Gestaltung allgemeinen Zeitströmungen. Einer solchen breiteren Geschmacksrichtung entspringt die in der kölnischen Kunst besonders auffällige Darstellung einer schemenhaften Unkörperlichkeit figürlicher Motive. Die formalen Elemente sind dabei so gewählt, daß gerade das, was sinnfälliges Mittel seelischen Ausdruckes hätte sein können, nicht vorhanden zu sein scheint, dafür ein anderes an dessen Stelle getreten ist.

Und zwar so: das Gewand ist den einzelnen Figuren eng und fest um den Leib geschlungen. Die Falten sind straff angespannt (soweit das bei weichlicher Formgebung überhaupt möglich ist), die Faltenstege auf ein Minimum beschränkt, so daß große freie Stoffpartien vorhanden sind, unter denen sich der Körper klar abheben müßte, sofern die Wiedergabe des Wirklichen logisch erfolgt wäre. Trotzdem scheint der Körper realiter nicht greifbar. Wäre die Möglichkeit einer absurden Vorstellung vorhanden, so müßte man sagen: das Gewand ist um einen luftleeren Raum gezogen. Man fühlt nichts mehr hinter dem Gewande. Kopf, Hände und Füße ragen ohne Motivation aus den Stoffmassen heraus.

Diese Darstellungsart entstammt der Flächenkunst. Auch hier ist sie als ein spe-

Digitized by Google

zifischer Mangel der Kölnischen Schule in der Auffassung des Räumlichen anzusprechen. Diese Unfähigkeit, auf der Fläche etwas räumlich oder plastisch körperlich darzustellen, zieht sich durch jegliche Technik im Beginn der frühgotischen Periode. Charakteristisch dafür ist ein gesticktes Antependium mit der heiligen Ursula und Agnes, sowie das Gegenstück dazu mit Johannes Evangelist und Johannes Bapt. in der Sammlung Schnütgen in Köln; charakteristisch auch einige Fenster der Dreikönigskapelle im Kölner Dom, vor allem das mit St. Petrus und St. Martin. Auf Darstellungen der Tafelmalerei ist wohl kaum nötg hinzuweisen. Nur sei ein Werk Meister Wilhelms erwähnt, das diesen Stil am deutlichsten offenbart: die Veronika mit dem Schweißtuch in der Münchener Pinakothek.

Solcher Negierung des Körperlichen standen in der Flächenkunst starke positive Werte gegenüber. Auf die Farbe, die Malweise, die Beherrschung technischer Feinheiten will ich nicht eingehen. Sie tragen nicht bei zur Aufdeckung des vorliegenden Problems. Vielmehr muß auf ein Stilgesetz verwiesen werden, das aus dieser unkörperlichen Darstellung künstlerische Werte zog. Es gibt sich zu erkennen als eine Folge der mittelalterlichen Auffassung der Mystik, die von allem Historischen und selbst wirklich Seienden keine andere Darstellung kannte als die nur das innerlich Bedeutungsvolle erfassende[1]). Zur Erläuterung dieser Beziehungen zitiere ich die Worte Pregers aus seiner „Geschichte der deutschen Mystik": „Die Schrift selbst mit ihrem historischen Inhalt wurde ihr (der Mystik) weit vorherrschender noch als es früher nach dem Vorgange des Origines der Fall war, eine einzige Allegorie, welche die Kräfte des inneren Lebens, den Weg der Seele zu Gott, die Vereinigung mit ihm zur Aussage bringt".

Durch die Mystik wurde der Blick von der Form, von dem Körper als einer im Raume stehenden raumerfüllten Masse abgelenkt, nur das Seelische hatte Bedeutung. Die Negierung des Körpers ging in der Flächenkunst so weit, daß gleichsam nur die Umrisse als wirklich gegeben wurden und die sie füllende zweidimensionale Fläche. Denn das genügte zur Offenbarung seelischen Lebens. In der Plastik, die den Raum weder darstellen kann noch braucht, mußte diese selbe Auffassung zu diesen an der Wirklichkeit gemessenen verkümmerten Formen führen, zu einem Verzehren des Körperlichen zugunsten des rein Geistigen, der Spiritualität.

Nur die formalen Elemente in der kölnischen Kunst sollèn aus dem Vorherrschen des Mystizismus, dessen Hauptsitz Köln war, erklärt werden; nicht aber Inhaltliches, nicht die Wahl bestimmter künstlerischer Motive. Denn ist auch zuzugeben, daß die kölnische Kunst ihre Nahrung aus der Mystik zog — schon der Dominikaner Albertus Magnus hatte Köln zur Aufnahme vorbereitet und die Dominikanerorden ließen die großen Mystiker des 14. Jahrhunderts entstehen, die alle, so Meister Eckhardt, Johann Tauber, Heinrich Suso mit Köln in reger Beziehung standen — so ist doch auch augenfällig, daß die bildreiche Überschwenglichkeit des Mystizismus die gesamte mittelalterliche Kunst befruchtete. Allein die Prädisposition für eine raumlose, unkörperliche Auffassung in bezug auf formale Elemente der Kunst fand sich nirgendswo so stark ausgeprägt wie in Köln.

Aus dieser denkbar unplastischen Gesinnung heraus führten zwei Wege zur Kunst raumerfüllter Massen. Der Körper unter dem Gewande wuchs und die Ausdruckskraft seiner Glieder wurde durch den Stoff hindurch sichtbar oder das Gewand über dem Körper wurde alleiniger Träger geistiger Regungen. Für das letztere, für die

(1) cf. A. Peltzer: Deutsche Mystik u. deutsche Kunst. Straßburg 1899. S. 5.

Digitized by Google

spezifische Gewandstatue wurde Köln, für das erstere Kalkar führender Mittelpunkt einer Schule.

Probleme rein plastischer Natur können als solche erst erkannt werden, wenn mit dem erwachenden Naturverständnis der Blick für die Formen des Seienden und für ihre Funktionen im Raume geschärft ist. Im Anfang der Frühgotik ist davon noch nicht die Rede; vielmehr ist eine natürliche Neigung zu einzelnen Eigentümlichkeiten des romanischen Stiles offensichtlich (Abb. 1). Es wird häufig das Gewand eng, als klebte es naß seiner Unterlage an, dem Körper angeschmiegt — ein letztes Aufflackern antiker Traditionen. So finden sich bisweilen noch röhrenförmige Faltenbildungen und scharfe, schmale Stege. Dafür seien als Beweis aus dem 1. Viertel des XIV. Jahrhunderts zwei Apostel: Petrus und ein anderer mit Mütze und Spruchband aus der Sammlung Roetgen in Bonn erwähnt[1]). Sie sind kölnischer Herkunft und verraten eben in den seitlichen senkrechten Faltenzügen die ersten Spuren der Gewandstatue, während die Behandlung von Ober- und Unterkörper eher auf die Kalkarer Richtung weist, entsprechend der gemeinsamen Quelle in der Frühgotik. Die Figuren selbst sind wohl schon Produkte der Zeit der nach der Vollendung des Kölner Domes eintretenden Wiederbelebung der Plastik, die mit dem Jahre 1322, dem Vollendungsjahr des Kölner Dombaues, begann. Denn aus der 64jährigen Bauzeit des Domchores ist kein figürliches Werk erhalten. Die übergroße architektonische Anstrengung scheint die Kraft für die plastische Kunst aufgesogen zu haben.

Die folgerichtige Entwicklung der beiden Apostel, die den Körper zugunsten des Gewandes immer mehr verschwinden läßt, findet sich in den Aposteln der Apostelkirche zu Köln (Abb. 2). Noch hat sich eine bestimmte Stiltendenz nicht Bahn gebrochen. Ein Hin- und Herschwanken zwischen den beiden Richtungen der niederrheinischen Plastik ist wahrzunehmen. Es scheinen jetzt eine Anzahl Merkmale auf die Gewandstatue hinzuweisen. Ersichtlich tritt dies zutage bei einem Vergleich mit den Apostelstatuen des Domchores in Köln, bei denen, wie in dem der Domplastik stilistisch verwandten Oberweseler Hochaltar von 1331, der Gewandstil zur vollen Herrschaft gelangt ist (Abb. 3). Sie bilden das charakteristische Beispiel für die kölnische Plastik der dreißiger Jahre des XIV. Jahrhunderts. Die weichlich-verschwommene Formgebung, die in der Folgezeit zur Ausbildung gelangt, ist in ihren Elementen hier vorhanden. Der Durchbruch zu der übertrieben süßlichen Manier, die in einer gewissen Formlosigkeit endete, wurde in der Plastik des Dombaues durch den engen Zusammenhang mit der Architektur noch zurückgehalten.

Übergangsstufen zu dem entwickelten Stiil der dreißiger Jahre sind zahlreich vorhanden. Die formale Eigenart jedes einzelnen Werkes wird bestimmt durch die mehr oder weniger starke Zuneigung zur heimischen oder zur französierenden Richtung. Für das letztere ist der plastische Schmuck des Chorgestühls aus Wassenberg, um 1300, jetzt im Kunstgewerbemuseum zu Köln, und der von St. Gereon, um 1310, in der Gereonkirche in Köln maßgebend[2]). Andere Formen werden im Marienstätter Altar (etwa um 1325) und in einer Anzahl einzelner Heiligenfiguren bevorzugt. Für die Verquickung spezifisch niederrheinischer Merkmale mit der Grazie, Eleganz und dem Pathos der französischen Kunst sei eine Heilige ohne Attribut aus dem Kunstgewerbemuseum in Köln genannt (Abb. 4).

In dieser Heiligen aus der Zeit um 1310 erkennt man die Wirkung der ornamentalen Stilisierung der Formen, die auf Klarheit der Linienführung, auf den sich har-

(1) Abb. bei Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz. V. B. Bonn. Düsseldorf 1905. S. 215.
(2) Abb. bei Reiners: Die Rheinischen Chorgestühle. Straßburg 1909. Tafel V u. VIII.

Digitized by Google

monisch auflösenden Rhytmus der Bewegung hinzielend, zu einer verallgemeinernden Auffassung der Formensprache kommt. Diese Tendenzen werden mit dem neuen architektonischen Stil aus Frankreich übernommen. Ihnen verdankt die niederrheinische Plastik vielleicht ihre anmutigsten Werke (Abb. 5).

Ihrer stilbildenden Wirkung trat jedoch im Laufe der Entwicklung das wachsende Verständnis für die Natur entgegen. Denn dieses drängte auf die in der Einzelerscheinung spezialisierte Formgebung. Neben das Prinzip der Stilisierung und der Vergeistigung der Materie, gleichsam durch Abstraktion der Formen, tritt die naturalistischer Darstellungsweise. Die körperliche Form hat nicht mehr nur den Zweck als Symbol eines Gedankens oder Gefühls zu dienen. Das naturalistische Streben, das die Spätgotik charakterisiert, geht auf Wahrheit der Erscheinung.

Verschiedene Entwicklungsstufen dieses Umwandlungsprozesses sind in dem plastischen Marmorschmuck des Domaltares, der unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (1349—61) errichtet wurde, wahrnehmbar[1]). Einen stärkeren Einschlag naturalistischer Elemente zeigt eine Madonna aus Sandstein im Kölner Kunstgewerbemuseum (Abb. 6). Der nahe Zusammenhang mit der Domaltarplastik ist nicht zu verkennen, zumal in den von der kölnischen Plastik seit der Mitte des XIV. Jahrhunderts bevorzugten breiten fast quadratischen Proportionen des Kopfes. Die Behandlung des Haares, die Art, wie es sich, die Ohrmuscheln verdeckend, dem Kopf anschmiegt, ist hier wie dort die gleiche, nur mit dem Unterschied, daß entsprechend der fortgeschrittenen Zeit der Blick für das wirklich Seiende sich als geschärft erweist. Auch in den Körperformen kommt dies zum Ausdruck. So beginnt die Brust unter dem Gewande zu leben. Wenn sie auch, im Vergleich zu späterer Fülle, sich noch knospenhaft zart abhebt, ist doch damit schon der wichtigste Schritt getan, die Beobachtung auf die natürlichen Formen hingelenkt und der Anstoß zu einem ersten Naturstudium gegeben. Aus diesem entwickelteren Stil wachsen die der Plastik des XV. Jahrhunderts zugrunde liegenden Typen heraus. Auch von dem zweiten Haupttypus, der sitzenden Madonna mit dem Jesusknaben, ist im Kölner Kunstgewerbemuseum eine gute Arbeit vorhanden. Zwar ist die Figur beschädigt, aber die alte Polychromie, vor allem erhebliche Reste der alten Vergoldung, entschädigen für die kleine formale Entstellung (Abb. 7).

In der Anlage ganz ähnlich, belebter nur durch den Versuch der Wiedergabe eines natürlichen Lächelns, ist die Madonna der Sammlung Schnütgen (Abb. 8), in der das beginnende Naturstudium greifbarere Formen anzunehmen beginnt.

Wir sehen, die Entwicklung über die Domaltarskulpturen hinaus knüpft an die Steigerung der Naturkenntnis an. Schon kommen die Funktionen des Körpers in ihren charakteristischen Bewegungstätigkeiten stärker zum Ausdruck, schon gewinnt die Geste in den Handlungen des einzelnen an Bedeutung und Vertiefung, und tatsächlich beginnt der Körper in seiner materiellen Substanz durch das Gewand hindurch zu wirken. Dies ist die stärkste Durchbrechung des bisher sichtbaren Prinzipes der reinen Gewandfigur. An die Stelle einer ornamental-symbolischen Auffassung sind neue Stilprinzipien getreten.

Auch diesmal ist es, wie es im 3. Jahrzehnt für die Dombauhütte die Apostel des Domchores waren, wiederum nur eine monumentale Aufgabe, an der sich die neue Geschmacksrichtung manifestieren konnte: die Ausschmückung des Hansasaales im Kölner Rathaus. In den neun Helden dieses Saales werden die Resultate der Dom-

(1) Über die Domaltarplastik vergl. Lüthgen: Ein Kopf des Meisters der Marmorfiguren vom Kölner Domaltar. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909. H. 12, S. 570, dort auch Abb.

Digitized by Google

chorplastik ohne weiteres in den neuen Geschmack übersetzt. Die Bewegungen, die Geste und Pose, die in den weichlichen Gestalten bisweilen geradezu als Koketterie wirkt, sind aus demselben künstlerischen Gefühl entstanden wie der plastische Schmuck des Domes, nur mit dem Unterschied, daß einzelne formale Motive den ausgebildeten Wirklichkeitssinn der sechziger Jahre verraten.

Mannigfache Variationen zeigt die Entwicklung der Einzelfigur. Wo französischer Einfluß vorherrschend, ist eine straffere Formgebung und ein Hervortreten verstandesmäßig faßbarer Motive über den weichlich-verschwommenen Elementen eines gefühlsmäßigen Schaffens wahrzunehmen. Das charakteristische Beispiel dafür ist die Madonnenstatue von Maria Lyskirchen in Köln. (Abb. 9.) Man kann sie als eine direkte Übertragung der Elfenbeinmadonna der St. Chapelle des Louvre in die Kölnische Geschmackskultur auffassen. Körper und Gewand sind in rhythmisch-harmonische Beziehung gesetzt, beide als gleichwertige künstlerische Ausdrucksmittel behandelt. In der Straffheit der Linienführung, der Stege, in dem Sichemporrecken der Gestalt liegt ein deutlicher Gegensatz zu den weichlichen Elementen der kölnischen Gewandplastik. Der kölnischen Eigenart stärker assimiliert hat sich die Madonna in St. Ursula in Köln, ohne deshalb ganz der französischen Eleganz und Grazie zu entbehren.

Trotz dieser Gegenströmungen läßt sich das heimische Empfinden nicht unterdrücken. Allzubald bricht es sich Bahn und nimmt dann, gleichsam als Reaktion gegen die fremde Unterdrückung, eine Intensität an, die stellenweise zu einer übertriebenen, utrierten Formlosigkeit führt. In St. Maria im Kapitol dringt die weichlich-verschwommene Art durch (Abb. 10), die in der Madonna in St. Gereon die Formen erreicht, die jeder Rücksicht auf die Ausdruckskraft der menschlichen Körperformen spotten (Abb. 11). Dennoch ist dieser Gewandstil, hervorgerufen durch das Naturgefühl der Gotik, einer gefühlsstarken Leidenschaftlichkeit fähig. In dem Engel des englischen Grußes in der Kunibertskirche in Köln nimmt er fast eine barocke Wildheit an (Abb. 12).

Zahllose Einzelfiguren, vorzüglich Madonnenstatuen des Rheinlandes, sind durch den Kölnischen Typus hindurchgegangen. Die Weichheit, die zur Süßlichkeit neigte und der selbst in Verbindung mit derben Formen etwas Verallgemeinerndes anhaftet, ist das spezifisch Kölnische Element in der gotischen Plastik des Rheinlandes. Dieses tritt in Gegensatz zu der strafferen Formgebung Frankreichs, die in einem anderen rheinischen Zentrum, in Kalkar, einen der Entwicklung günstigen Boden fand. Damit soll nicht etwa gesagt sein, Kalkar sei in stärkerem Maße als Köln von der französischen Plastik abhängig gewesen. Vielmehr traf die Anregung, die von Frankreich ausgehen konnte, in Kalkar insofern auf günstige Vorbedingungen, als hier offenbar ein stärkeres Gefühl für Klarheit der Form, für die Durchsichtigkeit formaler Probleme, für die Konzentration auf bestimmte gegeneinander festbegrenzte Motive vorherrschte. Die Gesetze der Einfachheit in der künstlerischen Anlage, des unkomplizierten Vortrages eines einmal bewußt erkannten Motives traten um so wirksamer in Erscheinung, als sich mit diesen formalen Elementen der Kunst eine ausgezeichnete Technik verband. So tritt Kalkar durch die Straffheit der Form und die Schärfe des Schnittes in gewissen Gegensatz zu Köln. Und beide Kunstzentren drücken der niederrheinischen Plastik, der Größe ihres Wirkungskreises entsprechend, den Stempel ihrer Individualität auf.

Digitized by Google

REZENSIONEN

ERNST HEIDRICH, Die altdeutsche Malerei. „Die Kunst in Bildern." Jena, Diederichs, 1909. Preis M. 4.50, geb. M. 5.50.

Unter den verschiedenen, in neuerer Zeit begonnenen Versuchen, die alten zusammenfassenden Handbücher der Kunstgeschichte von Lübke und Springer durch neue Werke zu ersetzen, die in erster Reihe Abbildungssammlungen sein wollen, ist das von Diederichs trotz mancher Mängel des Anlageplanes in vieler Hinsicht das glücklichste. Gut ist der Gedanke der Teilung des Stoffes in kleine, leicht übersehbare Gebiete, erstaunlich vor allem der niedrige Preis, der allerdings nur möglich war unter der Bedingung, daß ein voller Erfolg das Unternehmen lohnte. Sollte Diederichs' „Kunst in Bildern" zu einer wirklichen Kunstgeschichte ausgebaut werden, so wäre allerdings manche Änderung und Ergänzung des Planes erforderlich, fehlt doch die Architektur ganz, und auch die Abteilungen der Gemälde und Plastik weisen klaffende Lücken auf. Vor allem aber sieht man nicht recht die Notwendigkeit der sogenannten „Einzeldarstellungen" ein, die das Gesamtbild nur verwirren können und mit Titeln wie „die Madonna", „das weibliche Schönheitsideal", „das Bildnis", in den Bestand der übrigen Bände bedenklich eingreifen.

Unter diesen Mängeln des Programms hat auch der von Heidrich herausgegebene Band „Altdeutsche Malerei" zu leiden, indem auf manche wichtigen Werke verzichtet werden mußte, die als Madonna und Porträt an entsprechender anderer Stelle gebracht werden sollten. Es war sicher nicht leicht, die altdeutsche Malerei unter möglichster Außerachtlassung zweier ihrer hauptsächlichen Gebiete zur Darstellung zu bringen. Eine andere Beschränkung wird von dem Verfasser selbst motiviert und verteidigt, nämlich die auf die oberdeutsche Malerei. Ob es richtig war, die kölnische Kunst auszuschließen — übrigens nur die spätere, denn der sogenannte Meister Wilhelm und Lochner werden gebracht — und in den niederländischen Band zu verweisen, darüber ließe sich streiten, auch scheint es mir nicht richtig, daß der Sprachgebrauch unter dem Begriff der altdeutschen Malerei nur die Malerei der oberdeutschen Kunstgebiete verstünde. Im Grunde war wohl auch hier die Verteilung der altdeutschen und niederländischen Malerei auf zweimal 200 Abbildungen ausschlaggebend, und die Ökonomie des Planes forderte die etwas gewaltsame Abtrennung.

Innerhalb des Gebotenen ist Auswahl und Anordnung des Stoffes im ganzen als wohl geglückt zu bezeichnen. Es war nicht immer leicht, zeitliche und provinzielle Zusammenhänge in der Aufeinanderfolge zu wahren, Es mußte bald das eine, bald das andere preisgegeben werden. Das einzige ernstere Bedenken in dieser Hinsicht ist, daß ein so altertümlicher Künstler wie Holbein, der Vater, auf solche Weise nahezu an den Schluß geriet. Die Einleitung, die der Verfasser gibt, entspricht den Absichten des Unternehmens, das sich an weiteste Kreise eines gebildeten Publikums wendet, in denkbar bester Weise. In großen Zügen zeichnet der Verfasser das Kulturmilieu, aus dem die deutsche Kunst des 15. und beginnenden 16. Jahrhunderts erwächst, charakterisiert Sinn und Absicht des gemalten Bildes in jener Epoche und gibt schließlich einen Abriß der künstlerischen Entwicklung, der mit großer Vorsicht die sicheren Ergebnisse der neuesten Forschungen verarbeitet. Auch die Erläuterungen am Schlusse, die knappen Biographien und Notizen zu den zur Abbildung gebrachten Werken werden dem Belehrung suchenden Leser sehr willkommen sein. So erfüllt das Buch die Aufgabe, die es sich stellt, und wird jedem, der eine Einführung in die oberdeutsche Malerei des 15. Jahrhunderts sucht, ein willkommenes Handbuch sein. Curt Glaser.

FRANZ BOCK, Matthias Grünewald. München, Georg D.W. Callwey. 1909. 126 S. 8°. 29 Textabbildungen und 19 Vollbilder.

Leichtfertige Hypothesen, die als Resultate ernsthafter Forschung aufgetischt werden, schiefe Urteile und halbe Wahrheiten. Die Einzelheiten hat der Referent bereits einer ausführlichen Kritik unterzogen in zwei Rezensionen des Repertoriums, denn Bock wiederholt hier die Ideen, die er bereits in dem bei Heitz herausgekommenen Buche und die Ausführungen, die er im Türmer hat erscheinen lassen, mit wenig Einschränkungen. Er gibt zu, daß die Studie zu einer Krönung Mariä nicht der erste Entwurf zu einer Anbetung der Könige war und ähnliches derart, aber was die Empörung der Fachgenossen hervorgerufen hat, sind nicht einzelne Entgleisungen und das draufgängerische Hinstellen von Behauptungen, die sich mit Zollstab und ähnlichen Instrumenten widerlegen lassen, sondern die ganze unmögliche Entwicklung, die zusammengefügt ist aus unmöglichen Attributionen und echten

Digitized by Google

Meisterwerken, d. h. daß Bock zu behaupten wagt, Grünewald habe in einer unbekannten Frühzeit in bunter Reihe Gemälde, Holzschnitte und Zeichnungen geschaffen, die den Charakter der verschiedensten Meister und Schulen tragen und er habe — was noch krasser ist — außerdem auch zwischen seinen Hauptwerken aus der Zeit des uns bekannten ausgebildeten Stils Gemälde von weit geringerer Qualität und anderer Schule hergestellt. Diesen Ansichten ist Bock treu geblieben. Nun hat Dr. Heinz Braune in der Münchener Universität eine Verspottung Christi entdeckt, die meine, natürlich auch schon auf einer großen Zahl von Beobachtungen fußende Ansicht unterstützt, daß Grünewald um 1501 erst zum Maler heranwuchs und ein Schüler Holbeins d. Ä. war. Damit fällt die Frühperiode von selbst weg, vielleicht nicht für Bock, vielleicht aber für alle anderen und damit von zwei Komplexen unmöglicher Hypothesen, der plausiblere. Auch die Behauptung, daß die Frankfurter Bilder im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts nach Vollendung des Isenheimer Altars entstanden sind, kann jetzt als erledigt gelten. Sie waren die feststehenden Flügel des Hellerschen Altars, der 1509 vollendet wurde. Zu der Aufstellung unverzeihlicher Hypothesen kommt der Mangel an brauchbaren Resultaten. Sonst findet jeder etwas, und hier wären überall die wichtigsten Fragen zu lösen gewesen, als der Verfasser des Buches seine Arbeiten über den Meister begann. Es geht über die Leistungsfähigkeit des Einzelnen hinaus, alles zusammen zu tragen was nötig war und, wenn sich heute ein viel lebensvolleres, anschaulicheres und auch bestimmteres Bild von dem Meister entwerfen läßt als vor zehn Jahren, so ist es das Verdienst und das gute Glück einer größeren Zahl von Gelehrten. Aber ich wüßte nichts, auch wirklich nichts von Belang, das auf Bock zurückgeht, weder eine Vermutung, die nicht selbstverständlich ist, noch einen Nachweis, noch eine wirkliche Entdeckung mit Ausnahme eines Falles: Die Hauptfiguren des Isenheimer scheinen wirklich von demselben Künstler zu sein wie zwei der Büsten in St. Marx in Straßburg, aber daß alle vier Büsten vom selben Künstler zur selben Zeit geschaffen sein könnten, ist schon wieder unrichtig und noch mehr daß dies Grünewald war. Bock versichert allerdings, er habe erkannt, daß Grünewald im zweiten Jahrzehnt am Mittelrhein sich längere Zeit aufgehalten habe und daß das Bild mit der Gründung von Mariaschnee zu dem Altar der Mariaschnee-Kapelle gehöre, aber die eine Einsicht war durch die Existenz eines datierten Werkes in Aschaffenburg recht nahe gelegt und die andere ebenso naheliegende Erkenntnis durch seine tollkühne Behauptung, daß der schmale Altarflügel die „seitlich beschnittene" Mitteltafel des Altars gewesen sei, diskreditiert worden. Ein jeder der die Sache nicht selber untersuchen kann, wird sich denken, wenn dies Bild von einem Spezialforscher nur als Mitteltafel auf dem Altar untergebracht werden kann, so ist natürlich die naheliegende Vermutung doch unrichtig.

Bock klagt denn auch, daß seine Ausführungen bereits ohne Angabe von Gegengründen übergangen werden. Freilich, dies Los bereitet eine festgefügte Zunft auch einem genialen Neuerer, aber hier brüstet sich ein Buch, das sich durch eine rückständige Methode auszeichnet, mit einem neuen Gedanken, der nicht vom Verfasser stammt. Viele sind durch Zufall ahnungslos in das Colmarer Museum geraten und haben hier den großen Meister selbständig nachentdeckt. Aber, wenn Jemand es fertig bringt, dieselben Qualitäten, wie in den Meisterwerken des großen Malers auch in den gewaltigen Skulpturen des Isenheimer Altars, die von einem ganz entgegengesetzt veranlagten Künstler sind, ferner in weit geringeren Schulbildern des Hausbuchmeisters und ganz unbedeutenden handwerklichen Arbeiten wiederzufinden, so ist das zu viel. Jeder irrt sich, aber der Urheber einer solchen Theorie kann kaum infolge eines besonderen Verhältnisses zu den Eigentümlichkeiten des Matthias Grünewald auf den Gedanken gekommen sein, daß dieser nun ein ganz besonders großer Meister sei, sondern nur infolge von zufälligen Umständen, vermutlich durch die neuere Literatur. Niemand hat deshalb auch so wenig das Recht wie Bock, ein Ketzergericht über die früheren Kunstschriftsteller abzuhalten, die sich über Grünewald anders oder weniger enthusiastisch als er ausgesprochen haben. Denn wenn von einem zu vermuten ist, daß er anders geurteilt hätte, wenn er anders von außen wäre beeinflußt worden, so ist es eben der Verfasser dieser Monographie.

H. A. Schmid.

A. P. OPPÉ, Raphael. Verlag Methuen & Co., London 1909, Preis 12 s. 6 d.

Um ein modernes Publikum für Raphael zu interessieren, fände ich es vorteilhaft, von den Zeichnungen auszugehn und hier erst einmal im einzelnen das Auge an die Kraft und Schönheit der Raphaelschen Linie zu gewöhnen, bevor man zu den größern Kunstwerken einer reichen Figurenfügung fortschritte. Das Buch von Oppé bringt nicht nur keine Zeichnungen in Abbildungen, son-

Digitized by Google

dern läßt die ganze Gattung überhaupt sozusagen außer Betracht. Das heißt: daß auch die bei Raphael so interessanten Entstehungsprozesse gewisser Bilder nicht zur Sprache kommen. Es ist das Buch eines Kunstschriftstellers, der vor gewissen Bildern gewisse Beobachtungen gemacht hat und, ohne auf die historische oder kunstkritische Literatur einzugehn, seine Sachen vorbringt, nicht langweilig und nicht geschmacklos, aber doch so, daß man merkt, er habe sich als Publikum nicht ein Publikum von Kunsthistorikern vorgestellt. In Zugehörigkeitsfragen ist er sehr weitherzig. Versuchsweise möchte er auch ein unbekanntes Porträt in englischem Privatbesitz (Lord Leconfield, Petworth) dem Oeuvre Raphaels eingliedern: nach der Abbildung zu schließen ein unmögliches Beginnen. Wölfflin.

W. WEIBEL, Jesuitismus u. Barockskulptur in Rom. „Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 70." Straßburg 1910. J. H. Ed. Heitz.

Das vorliegende Werk versucht dem Probleme des Barocks auf einem Wege nahezukommen, der, sollte man meinen, auf fruchtbares Feld führen müßte. Nach dem Titel zu urteilen, untersucht es die Beziehungen des Jesuitismus zur römischen Barockskulptur.

Der Verfasser hat sich aber in Wirklichkeit, wie der Inhalt seines Buches zeigt, seine Aufgabe nicht so umfassend gestellt. Er setzt für „Barockskulptur" den einen Namen: Bernini. Das künstlerische Leben Roms im Seicento scheint ihm so unter dem Einfluß dieses Künstlers zu stehen, daß er es für berechtigt hält, eine Untersuchung über Berninis Stellung zu den Jesuiten „Jesuitismus und Barockskulptur" zu nennen. Denn — das ist der zweite Punkt, an dem der Verfasser seine Aufgabe einschränkt — nur um bestimmte Jesuiten (Bellarmin, Molinos usw.) handelt es sich, und nicht, wie er verspricht, um den Jesuitismus überhaupt, dessen Art und Entwicklung er weder genügend charakterisiert, noch gegen die Gegenreformation abgrenzt.

Wenn Weibel sich hätte genügen lassen, zu sagen, wie Bernini zur katholischen Kirche und Lehre stand, so wäre vielleicht ein Aufsatz entstanden, der denen, die die Quellen nicht selber lesen, einiges Neue gesagt hätte. Er hat aber mehr gewollt; obwohl er nicht von Barockskulptur, sondern von Bernini, und nicht vom Jesuitismus, sondern von Jesuiten redet, hat ihm vorgeschwebt, endlich einmal auszusprechen, wie die religiöse Strömung, die man Jesuitismus nennt, die Entwicklung der Barockskulptur beeinflußt hat.

Diese Aufgabe hätte er nicht lösen können, wenn er auch, wie er beabsichtigte, von Begriffen und nicht von Personen gesprochen hätte. Denn um zu erklären, welche Brücke vom Jesuitismus zum Barock führt, genügt es nicht, mit Muther zu glauben „die Stile resultieren nur aus den geistigen Faktoren, die ein Zeitalter beherrschen" (Motto des Buches), genügt es nicht, die Überzeugung zu haben: „da der Jesuitismus zunächst, und später die neuerwachte katholische Mystik Bernini in so hohem Maße durchdrangen und bestimmten, so mußten sie auch auf die Kunst einen Einfluß gewinnen". Die Voraussetzung, von der hier ausgegangen wird, ist gerade das Problem, und wer das nicht sieht und seine Stellung zu diesem Problem nicht irgendwie präzisiert, wird der Lösung nie nahekommen können. Solange es nicht gelingt, zu beweisen, wie außerkünstlerische Einflüsse sich in Künstlerisches umsetzen, erheben sich alle derartigen Betrachtungen nicht über die Einseitigkeit einer rein kulturgeschichtlichen Auffassung der Kunst.

Die Unklarheit über diesen grundlegenden Punkt ist es, die Weibel Sätze schreiben läßt, wie: „Berninis Aufgabe sei es gewesen, sich zur Beherrschung des speziell katholischen Ideals durchzuringen" — als ob Religiosität allein das Ziel eines künstlerischen Strebens bilden könne — oder „die Plastik, als die ihrem Wesen nach dem Geiste des Christentums am wenigsten entsprechende Kunst (!) hätte am meisten Zeit gebraucht, um die neuen Ideen aufzunehmen."!

Weibel ist es so wenig gewohnt, sich über die Begriffe, mit denen er arbeitet, Rechenschaft zu geben, daß er einer Neigung, große Worte zu gebrauchen, leicht nachgibt, ohne sich verpflichtet zu fühlen, ihren gedanklichen Inhalt auch zu bestimmen. So bleibt es unklar, welche spezielle Bedeutung Begriffe wie Naturalismus, katholische Mystik, Ekstase, Stil, Jesuitenstil, die wesentlichen Gesetze der Plastik usf. für ihn haben. Es wird, um nur ein Beispiel zu nennen, behauptet, Maderna's Hl. Cäcilie sei ein naturalistisches Werk; denn „den künstlerischen Erfolg, den Maderna mit der Hl. Cäcilie erreichte, verdankt er einem Zufall; ohne Kritik hat er einfach den Anblick in Marmor festgehalten, der sich ihm bei der Öffnung des Grabes geboten hatte." Eine solche Vorstellung von Naturalismus wird dann einfach mit dem identifiziert, was Burckhardt Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden

Digitized by Google

nennt — und damit glaubt Weibel die Grundzüge des Barocks festgestellt zu haben.

Das gewählte Beispiel ist durchaus typisch; aus dem zweiten Kapitel, das „Naturalismus und Stil" überschrieben ist, erfährt man nicht, was unter Stil zu verstehen sei, und die Verwirrung wird nur noch größer, wenn Weibel zur Charakterisierung des prunkvoll dekorativen Stils der Cattedra Berninis in St. Peter das Wort „Jesuitenstil" gebraucht, das doch selber einer Erläuterung bedarf! Eine etwas ausführlichere Definition gibt er dem von ihm entdeckten „berninischen Gewandungsprinzip": „Das aufgeregte Temperament, der psychologische Zustand, der in Berninis Werken dargestellt ist, wird in der Gewandung projeziert und erläutert, anschaulicher gemacht." (!)

Es kann nach diesen Proben nicht überraschen, daß Weibels Methode, darzustellen, von einer geradezu naiven Willkürlichkeit ist. Das Kapitel „Naturalismus und Stil in Berninis Plastik" soll nach seinen eigenen Worten (S. 17) nachweisen, wie die Einflüsse des Jesuitismus bei der „Stilbildung" mitwirkten! Seite 46 steht der Satz: „in den folgenden Kapiteln werden die wichtigsten Werke des Meisters auf ihre Gewandbehandlung hin untersucht werden" — wie löst der Verfasser dieses Versprechen ein? Indem er im nächsten Absatze behauptet, mit der Büste Fonsecas setze eine neue Periode in Berninis Kunst ein, im folgenden in wirklich belustigender Weise[1]) über die „malerische" Plastik Berninis und im letzten von Berninis Verhältnis zur Antike spricht.

Stilistische Entgleisungen wie: „Bernini ließ sich seine katholische Überzeugung etwas kosten" (S. 8), „die Praxis gestaltete sich aber der Nacktheit gegenüber noch schlimmer" (S. 40), „all diese seidenen und wollenen und leinenen Gewänder schwellt der eine glühende Hauch, der aus dem Innern der Künstlerseele hervorbricht" (S. 47) und Versehen, wie die Behauptung, daß Michelangelo da Caravaggio aus Neapel gebürtig sei, dürften doch eigentlich nicht vorkommen! —

Eine Analyse der Auffassung, die Weibel von Berninis Kunst und Entwicklung hat, zu geben, erübrigt sich. Was er an Zutreffendem über Bernini sagt, ist nicht neu, und seine Vorstellung von Bernini als dem Erfüller des speziell katholischen (jesuitischen) Ideals ist zu unbestimmt und methodisch zu anfechtbar, als daß man sich im einzelnen mit ihr auseinandersetzen möchte.

Es ist um so mehr zu bedauern, daß Weibels Versuch mißglückte, als er nach einer anderen Richtung hin seiner Arbeit ein gutes Fundament gegeben hat. Seine Zitate verraten eine gute Kenntnis der jesuitischen Literatur der Gegenreformation und sind zum Teil von großem Interesse (besonders die aus Loyolas und der Hl. Theresa Schriften), und das Literaturverzeichnis am Schlusse des Buches ist das beste Ergebnis einer gewiß mühevollen und ehrlichen Arbeit.

Kurt Cassirer.

(1) Von Wölfflin hat Weibel gelernt, daß ein wesentliches Moment des malerischen Stils das Motiv der Deckung sei. Es gelingt ihm auch wirklich in einigen Fällen, dies Motiv bei Bernini nachzuweisen, so an den Füßen der Verità, die halb im Gewande versteckt sind, und an dem halbgeöffneten Knopf an der Büste des Kardinals Borghese!

L. DUMONT-WILDEN, Le Portrait en France, Bruxelles, van Oest & Cie. 1909. (Erster Band der Bibliothèque de l'Art du XVIIIe siècle.)

Die Entwicklung des Porträts in einem bestimmten Zeitabschitt bietet kein rein kunstgeschichtliches Problem, weil sie sich nicht von allgemeineren stilistischen Vorgängen ablösen und als Reinkultur darstellen läßt. Dafür ist es in der Natur der Sache tief begründet, daß gerade beim Porträt das künstlerische Moment von stärkeren kulturellen Elementen getragen wird, als dies bei manchem anderen Zweig der Kunst der Fall ist. Der Porträtist ist in jedem Fall zu einem Kompromiß zwischen seiner ganz persönlichen Auffassung des Dargestellten und Konventionen gezwungen, die mehr äußerlicher oder mehr innerlicher Natur sein können; er soll nicht das Individuum in seiner scharfen Isoliertheit wiedergeben, sondern den Menschen in mannigfachen Zusammenhängen sozialer oder geistiger Art. Er muß, wie sich Verf. unseres Buches ausdrückt, „saisir les ensembles". Welche Konvention von Fall zu Fall die Porträtauffassung beherrschen wird, ist ein vorwiegend kulturelles Problem, und deshalb ist die Geschichte des Porträts einer Periode untrennbar mit der Darstellung ihrer allgemeinen Kultur verbunden.

So hat D.-W. seine Aufgabe aufgefaßt und in überaus geist- und geschmackvoller Weise gelöst; mit sicherer Hand und weiser Beschränkung schöpft er aus dem reichen Schatz der literarischen Quellen jener Epoche und zeichnet mit kräftigen, farbenfrischen Strichen die wechselnden Bilder der Entwicklungsphasen. Die ins neue Jahrhundert hineinlebende Kunst des grand siècle unterwirft das Individuum höheren sozialen Zwecken; wo wir mit unseren demokratischen Bürgertugenden Servilismus und theatralischen Pomp sehen, sind die

Digitized by Google

grandiose Selbstsucht einer Nation und die stete Bewußtheit ihrer Würde zu bewundern. Der Einzelmensch tritt hinter dem Mitglied des staatlichen Verbandes, hinter dem Diener seines großen Königs zurück. Aber am Anfang des XVIII. Jhdts. wird dieser Pomp bereits als Last empfunden; man will nicht mehr ein Träger des Ruhmes Frankreichs, sondern ein Einzelmensch sein. Noch wagt sich diese neue Sehnsucht nur scheu heraus und das Individuum findet sich zunächst in der Verkleidung; in mythologischer Vermummung wagen es die Töchter Ludwigs XV. eine Andeutung ihres eigenen Wesens der Öffentlichkeit preiszugeben. Nicht mehr zum Verzicht auf die eigene Persönlichkeit gewillt wie die frühere Zeit, nicht zu ihrem Durchsetzen fähig wie die spätere, verlieren sich die Menschen Nattiers in der schwächlichen Anmut einer galanten Hofkunst.

Die Umgruppierung der kulturellen Mächte schreitet fort. Schon in den letzten Jahren Ludwigs XIV. hatte das Königtum viel von seiner Allmacht eingebüßt; die Régence beschleunigt den Prozeß, dem Ludwig XV. keinen Widerstand leisten kann. War früher der Hof auch für alle künstlerische Entwicklung maßgebend gewesen, so ändert sich dies; zahlreiche Salons schießen aus dem Boden, jeder eine literarische oder künstlerische Nebenregierung, Versailles beginnt sich in allen kulturellen Fragen nach Paris zu richten. Die Menschen, die nun gemalt werden, denken nicht daran, im Dienst des Königtums aufzugehen; sie wollen in ihrer bürgerlichen Existenz, in ihrem Berufe gemalt sein. Oder gegen Ende des Jahrhunderts in verfeinerter intellektueller Pose, mit Betonung des Gefühlsmäßigen, als treue Freunde, gute Mütter, Wohltäter der Menschheit. Früher war man gemalt worden, wie man der Mit- und Nachwelt erscheinen wollte; jetzt wie sich jeder in der eigenen Selbstliebe spiegelte. Der zunehmenden Demokratisierung des Geisteslebens entsprechend, führt die Entwicklung von einem Konventionalismus nach außen zu einem solchen inneren; in einem Punkt kreuzt dieser Weg den reinen Menschen, das Individuum an sich, das von jeder Konvention frei ist.

An dieser Stelle steht La Tour. Ihm als einzigem unter den Künstlern, die sonst sehr richtig als Typen behandelt sind, ist ein eigenes Kapitel gewidmet, in dem wärmere Töne und eine tiefer schürfende Analyse die spezielle Vorliebe des Verf. verraten. Die Tragik dieses Künstlerschicksals ist fein herausgefühlt, wie gerade der Porträtist an der Erbarmungslosigkeit seiner analytischen Veranlagung zugrunde gehen muß; weil dem Künstler das Tröpfchen Liebe fehlt, das das Individuum in seiner schrecklichen Nacktheit zum Mitmenschen, zum Stück vom eigenen Selbst verklärt.

Dies scheint mir in etwas schärferer Fassung der Grundgedanke der zusammenhängenden Darstellung zu sein, die die erste Hälfte des Buchs einnimmt; die Hauptzüge der allgemeinen und literarischen Kultur, die biographischen Tatsachen und die Charakteristiken der Künstler sind zu einem prächtig geformten Ganzen verwoben. Darauf folgt ein Katalog der wichtigsten Künstler mit je einer knappen Biographie, einer Liste der wichtigsten Werke und einer kurzen Bibliographie. In dieser Zweiteilung ist das Werk eine der glücklichsten Lösungen des schwierigen Problems des Liebhaberbuchs: Der Katalog gibt Aufschluß über alles Wissenswerte, die darstellende Übersicht aber ist aufs glücklichste entlastet und bietet ihre reichen Anregungen ohne den leidigen pedantischen Ton unserer gewöhnlichen Handbücher. Hoffentlich wird dieses ausgezeichnete Buch, mit dem eine Serie von Kunstbüchern über das XVIII. Jhrhdt. eröffnet wird, das Muster aller folgenden Bände sein.

Hans Tietze.

WALTHER TH. HINRICHS, Carl Gotthard Langhans. Ein Schlesischer Baumeister (1733—1808). Mit 32 Taf. „Studien zur deutschen Kunstgeschichte Heft 116." Straßburg, J. H. Ed. Heitz 1909.

Die Berliner Bautätigkeit des C. G. Langhans (des Älteren) ist bereits durch die Forschungen Borrmanns aufgeklärt worden; dagegen konnte man sich über die umfangreiche Wirksamkeit des Meisters in seinem Heimatlande Schlesien (1764—1787) bisher nur unbestimmt aus einem Nekrolog in den „Schlesischen Provinzialblättern" (1808) unterrichten. Das besondere Verdienst der vorliegenden ersten zusammenfassenden Monographie beruht darin, daß sie das Leben und Wirken des Künstlers in Schlesien, unter Zugrundelegung eines reichen archivalischen Materiales (hauptsächlich im Breslauer Staatsarchiv) darzustellen unternimmt. Seine Schöpfungen beginnen nach dem Siebenjährigen Kriege, der in Schlesien alle Bauüberlieferungen zerstört hatte. Das erste Werk, die evgl. Kirche zu Groß-Glogau (1764 beg.) lehnt sich an die protestantischen Barockkirchen an, die die Mark, die Lausitz und Schlesien in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ausgebildet hatten. Das zweite große Werk, der Hatzfeldsche Palast in Breslau (Außenbau 1766) entsteht, wie die gleichzeitigen Potsdamer Bauten unter Friedrich d. Gr., nach dem

Digitized by Google

Muster der italienischen Hochrenaissancepaläste, die man aus den Kupferwerken studierte. In der Innendekoration kommen zum Teil noch bayerische (Würzburger) Rokokostukkateure zu Wort. Auf seiner ersten Reise nach Mittelitalien, Rom und Süditalien, 1768, tritt der Meister mit den Bauten der Palladianischen Schule in direkte Berührung, mehrere Neupalladianische Architekten lernt er kennen. Nach einer zweiten Reise (1775) nach Holland, England und Paris wird der Künstler zum Oberbaurat bei der schlesischen Kammer ernannt (1776). Jetzt wird ihm Gelegenheit, diese vielfachen Anregungen an praktischen Aufgaben zu verwerten. Die Lösungen im Theaterbau, Armenhaus- und Kasernenbau, vor allem im protestantischen Kirchenbau und Landhausbau sind für eine ganze Generation vorbildlich geworden. Der weitverbreitete Ruf des Künstler bestimmte Friedrich Wilhelm II., den Meister 1788 nach Berlin an die Spitze des Ober-Hofbauamts zu berufen. Hier schuf er bis zum Jahre 1802 die Reihe trefflicher Bauten, die lange Zeit fast unbeachtet, heute als die glänzendsten Schöpfungen der Berliner Bauschule angesehen werden. Der Verfasser hat durch seine sorgfältige Arbeit die Dankesschuld an einem langvergessenen großen Künstler unseres Vaterlandes abgetragen. Leider wird der Uneingeweihte aus den teilweise ungenügenden Abbildungen keinen Begriff von der Feinheit und Lebendigkeit der Langhansischen Formbehandlung gewinnen. Möchte es darum dem Verfasser vergönnt sein, eine würdige Publikation der Schöpfungen des Langhans auszuführen. Hierbei müßte denn auch das vielfach ungehobene Material an Handzeichnungen veröffentlicht werden. Hermann Schmitz.

JOHN FLAXMANS ZEICHNUNGEN zu Sagen des klassischen Altertums. Im Inselverlag zu Leipzig. 1910.

An sich ist die vorzüglich gedruckte und ausgestattete Sammlung der Zeichnungen Flaxmans gewiß zu begrüßen. Für ihre Zeit und deren Verhältnis zur Antike sind sie charakteristisch und darum von kunsthistorischem Interesse. Daß aber die Neuausgabe eine Änderung in der künstlerischen Einschätzung Flaxmans bewirken werde, möchte ich bezweifeln. Trotz aller Anerkennung der zeichnerischen Qualitäten, des sicheren Gefühls für architektonische Gliederung der Gruppen, Rhythmus und Anmut der linearen Komposition, hat man den Blättern gegenüber, glaube ich, doch nie die Impression einer starken künstlerischen Potenz; im besten Fall die des Virtuosen. Vielleicht ist aber gerade diese Disharmonie der virtuosen Körperbeherrschung und der geringen psychischen Ausdrucksfähigkeit der Gesichter, das merkwürdige Verhältnis der stummen Gesichter zu beredten Gesten, die Ursache, weshalb Flaxmans Illustrationen dem modernen Empfinden so fremd bleiben: die so oft in gewagten Verkürzungen brillierende Formenbehandlung ist nämlich — bei aller Abstraktion und Reduzierung auf die notwendigsten Linien — doch zweifellos das Ergebnis einer langen kunsthistorischen Evolution; die Primitivität der Gesichter aber sklavische Übernahme fremder Schemen. Daraus entspringt nun ein Mißverhältnis, das in den meisten Fällen die Gesamtwirkung der Bilder am allerstärksten beeinflußt, ganz abgesehen von jenen bekannten, karikaturenhaften Versuchen, Leidenschaften in stilisierten Antlitzen zum Ausdruck zu bringen. — Der Herausgeber, Ernst Beutler, bemüht sich in seiner kurzen Einleitung mit viel Liebe aber ohne Übertreibung dem Künstler gerecht zu werden. Er orientiert über die Aufnahme, die Flaxmans Zeichnungen bei den Zeitgenossen — namentlich auch in Deutschland — gefunden haben und zitiert eine katalogartige Kritik, die Goethe 1799 geschrieben, die aber erst 1896 bekannt geworden ist.

Victor Fleischer.

OTTO SCHÖNEWOLF, Die Darstellung der Auferstehung Christi. Ihre Entstehung und ihre ältesten Denkmäler. Herausgeg. v. Johannes Ficker. Studien über christliche Denkmäler, herausgegeben von Johannes Ficker. Neue Folge der Archäologischen Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter. 9. Heft. Dieterichsche Verlagsbuchhandl. Theodor Weicher, Leipzig 1909. 2 Taf., 1 Abb.; XII und 88 Seiten. M. 3.—.

Die Arbeit ist das Fragment eines tief durchdachten und groß angelegten Werkes, auf das die deutsche archäologische Forschung hätte stolz sein dürfen: einer theologisch-dogmengeschichtlich und ikonographisch-stilkritisch erschöpfenden Behandlung des Themas Auferstehung und Himmelfahrt Christi; nur allzufrüh wurde Schönewolf ihr und seiner aussichtsreichen Forschertätigkeit im „Neuland der Kunstgeschichte" für immer entrissen. Die Herausgabe dieses Teiles ist ein neues Verdienst Fickers, dessen geschätzte universelle Auffassung archäologischer Arbeit auch in dieser

Digitized by Google

von ihm veranlaßten und geförderten Studie seines Schülers deutlich zutage tritt. Wir erhalten wichtiges Material, das stets seinen Wert behalten wird, und dazu die klare Darstellung der Genesis des Auferstehungsbildes, die an Stelle eines Wustes widerspruchsvoller Hypothesen als Grundlage für die weitere Behandlung dienen kann. Josten.

ADOLF HILDEBRAND, Gesammelte Aufsätze. Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) 1909.

Man nimmt diesen kleinen Sammelband Hildebrandscher Gelegenheitsschriften mit denselben Gefühlen auf, mit denen man das ganze Lebenswerk dieses wertvollen Mannes entgegennimmt: mit großer Dankbarkeit, Verehrung und — Reserve. Jeder Satz, der von ihm geschrieben wird, ist unwiderlegbar. Nicht weil er absolut richtig ist, sondern weil er von der inneren Logik einer großen Persönlichkeit getragen wird, die in sich völlig geschlossen und organisch ausgereift ist und die zudem die geistige Kultur besitzt, ihre innere Logik in eine überzeugende äußere Logik rein umzusetzen, ohne daß Wichtiges verloren geht Wer den archimedischen Punkt, von dem aus Hildebrand seine Welt bewegt, akzeptiert, dem werden diese neuen Anwendungsbeispiele seiner Theorie eine willkommene Bestätigung und Erweiterung geben; aber auch die vielen, die jene Theorie nur bedingt gelten lassen wollen, weil ihnen die Hildebrandsche Welt zu eng ist, werden sich bei voller Wahrung ihres eignen Standpunkts an diesen festgefügten Aufsätzen reich erfreuen können. Die prachtvolle Sicherheit und Prägnanz der Diktion, die vielen sachlichen Anregungen und zumal der von allen praktischen und theoretischen Äußerungen Hildebrands in gleicher Stärke ausgehende Effekt einer gesunden Gewissensreinigung und Klärung: dies alles wirkt ganz unabhängig von der Frage nach der absoluten Richtigkeit seiner Gesichtspunkte.

Ungemein glücklich ist H. in der Formulierung und Veranschaulichung seiner Argumente. Das fällt besonders in dem Aufsatz über die Bedeutung der Größenverhältnisse in der Architektur auf. Er sagt hier nichts Neues, aber er sagt es auf eine neue Art und zwar überzeugender und einleuchtender, als es bisher gesagt wurde. Darum eignen sich solche Aufsätze viel besser zur Kunsterziehung des Laien als ähnliche von Kunsthistorikern oder Ästhetikern ausgehende Versuche. Das Gleiche gilt für den Aufsatz: „Wie die Natur und die Kunst arbeitet".

Zur offiziellen Kunstgeschichte steht H. fortwährend in Ausfallstellung. Das kommt besonders in den Aufsätzen „Zur Museumsfrage" und „Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhangs architektonischer Situationen" zur Geltung. Dadurch werden sie natürlich für den Kunsthistoriker besonders lesenswert.

Der Aufsatz über das Münchener Künstler-Theater hat dokumentarischen Wert, weil er die stärkste und klarste theoretische Fundamentierung für dieses vieldiskutierte Experiment darstellt. Man fühlt sich nach der Lektüre in dem Eindruck bestärkt, daß bei diesem Unternehmen das eigentlich Wertvolle nicht die Ausführung war, sondern die Gesinnung, von der es ausging, und die über die zum mindesten problematische Praxis hinweg weiterwirken wird.

Ein Nachruf für den Florentiner Arzt und Kunstfreund Edgar Kurz und ein Aufsatz über „Arbeiten und Arbeit" helfen uns die große und weite Menschlichkeit Hildebrands erkennen, die auch seine Theorie adelt. Ein solcher Mensch läßt sich nicht nach dem üblichen unpersönlichen Maßstab kritisieren und rezensieren. Wir haben in unserer neuen deutschen Kultur zu wenig solcher repräsentativen Persönlichkeiten, als daß wir uns den Luxus einer derartigen Kritik gestatten dürften.

W. Worringer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

AMTLICHE BERICHTE AUS DEN KÖNIGL. PR. KUNSTSAMMLUNGEN.

Heft 7:

P. SEIDEL, Das Firmenschild des Gersaint von A. Watteau (5 Abb.).

Gibt die Entstehungsgeschichte des Bildes, entkräftet die von französischer Seite erhobenen Einwände und zitiert das vernichtende Urteil von E. de Goncourt über die Kopie bei M. Michel Lévy in Paris.

KÜHNEL, Ausstellung islamischer Buchkunst im Kunstgewerbe-Museum.

SCHUBART, Neue demotische Urkunden.

F. RATHGEN, Zur Frage der Florabüste. V. Ergebnisse der fortgesetzten technischen Untersuchungen.

VERZEICHNIS D. ERWERBUNGEN im Februar.

BOLLETTINO D'ARTE.

Fascicolo I:

P. TOESCA, Vicende di un' antica chiesa di Torino. Scavi e scoperte (Pläne, 10 Abb.).

Kirche S. Salvatore (?) mit Mosaikfußboden aus dem 12. Jahrh., Presbyterium, Krypta u. Kreuzgang; an der Stelle einer altchristlichen Basilika.

G. SORDINI, Gli Sparapane da Norcia. Nuovi dipinti e nuovi documenti (4 Abb.).

Malereien in der Kirche S. Salvatore bei Norcia (Valle Castoriana), von Giov. und Ant. da Sparapane, signiert und datiert 1464.

A. SORRENTINO, La Porta Ventosa di Napoli antica (Studio topografico).

„MOSTRA DEL RITRATTO" in Firenze: Inaugurazione (30 dic. 1909).

Fasciolo II:

D. COMPARETTI, La statua di Anzio (5 Abb.).

L. TESTI, Pier Ilario e Michele Mazzola. [Notizie sulla pittura parmigiana dal 1250 c. alla fine del secolo XV] (10 Abb.).

TH. ASHBY, Ancora sugli affreschi di Perino del Vaga provenienti dal Palazzo Baldassini.

Archivalische Notizen aus den Atti del Camerlengato.

PER ALCUNI RESTAURI DI QUADRI DELLA GALLERIA DEGLI UFFIZI.

Relazione dei proff. Pogliaghi e Cavenaghi. Relazione del prof. G. A. Sartorio. Memoriale del restauratore signor Otto Vermehren.

ATTI UFFICIALI. MUSEE E GALLERIE. MONUMENTI.

RASSEGNA D'ARTE.

Aprile:

E. JACOBSEN, Un quadro e un disegno del Maestro della Pala Sforzesca (3 Abb.).

Dem Meister, der früher mit Zenale, Bernardino Conti, Ambr. de Predis identifiziert wurde, schrieb Malaguzzi Valeri außer der Tafel in der Brera eine Madonna in Landschaft mit S. Rochus (Slg. Cora, Turin), eine verwandte Zeichnung im Brit. Mus. und eine Porträtstudie des kleinen Maxim. Sforza in der Ambrosiana zu. Jacobsen attribuiert ihm außerdem eine Boltraffio (früher M. d'Oggiono) genannte Hl. Familie im Seminar von S. M. della Salute in Venedig, eine Zeichnung in der Gall. Borghese und zwei Madonnen (New York Hist. Soc. und Slg. Morison, Boston), die den Namen des Francesco Napoletano tragen.

A. FRORA, Nuove note d'arte cadorina; nella valle di Zoldo (3 Abb.).

F. MALAGUZZI-VALERI, Un ignoto quadro di van Dyck (Abb.).

Mad. mit Kind in einer Privatsammlung in Genua, Replik der Bilder in Dulwich und in der Bridgewater Gallery, etwa 1622—1629 anzusetzen.

E. SCHÄFFER, L'esposizione di opere d'arte francese del Settecento a Berlino (7 Abb.).

G. CAGNOLA, Un interessante acquisto della fondazione Poldi Pezzoli (Abb.).

Mad. mit Kind von Jacopo Bellini.

ANNALES DE LA SOCIÉTÉ D'EMULATION DE BRUGES.

1er fascicule:

O. RUBBRECHT, Trois portraits de la maison de Bourgogne par Memlinc (27 Abb.). (Auch als Sep.-Abdr.)

Unternimmt den Nachweis, daß auf dem Bilde der Anbetung der Könige vom Hospital St. Johann zu Brügge in dem Magier rechts von der Jungfrau Karl der Kühne dargestellt sei, wobei von dem Bildnis in Berlin (von Roger v. d. Weyden) ausgegangen wird. Ferner vermutet der Verf. in den heiligen Barbara und Katharina auf dem Hauptaltarbild desselben Hospitals die Porträts der Margarethe von York und der Maria von Burgund, Gemahlin Maximilians von Österreich. Durch Heranziehung alles ikonographischen Materiales wird eine erschöpfende Studie über diese drei Persönlichkeiten geboten.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS.

Avril:

L. BATIFOLL, Le Louvre et les plans de Lescot (7 Abb.).

Erkennt in den beiden Plänen der Slg. Destailleur (Kupferst.-Kab. d. Nat.-Bibl.) die Originalent-

Digitized by Google

würfe von Lescot, die als „Pläne Heinrichs II." in späteren Baudekreten noch mehrfach erwähnt werden, und deren Ausführung durch Lemercier Heinrich IV. 1624 anordnete.

MARQUET DE VASSELOT, Les émaux de Monvaerni au Louvre (Taf., 7 Abb.).

H. MARCEL, Émile Claus (2 Lithogr., 8 Abb.).

L. ROSENTHAL, Les conditions sociales de la peinture sous la monarchie de juillet III (7 Abb.).
Behandelt die Kunstkritik, die Popularität der Kunstfragen, den Kunsthandel und die Beziehungen zur Provinz und zum Ausland.

P. VITRY, La sculpture à l'Expos. d'art franç. du 18e s. à Berlin (4 Abb.).

THE BURLINGTON MAGAZINE.

April:

F. R. MARTIN, New originals and oriental copies of Gentile Bellini found in the East (Taf., 5 Abb.).
Publiziert eine Kopie von Behzad nach Bellinis Miniaturporträt im Besitz von Mrs. Gardner und vermutet in einem Bildnis Selims I. (?) ebenfalls eine Kopie nach europäischem Vorbild.

C. PHILLIPS, The Salting Collection II: The italian pictures (6 Abb.).
Abgebildet sind: Cima (David und Jonathan), Francia (Pietà), Boltraffio (Narcissus), Fiorenzo di Lorenzo (Mad. u. Kind), Mainardi (Mad. mit Kind u. Giovannino), A. Vivarini (Männl. Portr.).

C. H. READ, Ancient peruvian pottery (4 Abb.).
Konstatiert die frappierende Ähnlichkeit einer peruanischen Gesichtsurne mit dem Porträt des Herzogs von Berry an dessen Grabmal in Bourges.

R. FRY, The sculptures of Maillol (7 Abb.).

H. P. MITCHELL, Good-bye to „Monvaerni"? (3 Abb.).
Stellt diesen von Didier Petit auf dem Triptychon der Slg. Odiot gelesenen Künstlernamen in Frage, indem er die Inschrift auf den Stifter bezieht und als eine Abkürzung von „Montbas Episcopus Nazarethi" liest.

L. CUST, Hubert van Eyck.
Im Anschluß an die kürzlich erschienene Schrift von Wauters „Le Maitre de l'Agneau Mystique à St. Bavon de Gand".

O. BÖHM, Note on the mosaic of the „Discovery of the body of St. Mark" in the Basilica of St. Marc, Venice (2 Abb.).

F. R. MARTIN, Lustred pottery in Egypt.

ANON.: Mortuary pottery of the Han Dynasty (2 Abb.)

L. C., The painting bei W. Hogarth at Bristol (3 Abb.)

R. E. FRY, A. drawing by André Beauneveu (Abb.).

ART BOOKS (Besprechungen).

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

April:

H. STRUCK, Die Schwarz-Weiß-Ausstellung der Berliner Sezession.
Mit 48 Abb. und einer Orig.-Radierung v. Max Liebermann.

P. SIGNAC, Aquarell aus Venedig.
Farbendruck.

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 7:

H. MACKOWSKY, „La journée des émotions." Ein Altersbrief Gottr. Schadows (8 Abb.).

P. FECHTER, Die Sammlung Rothermundt (Taf., 20 Abb.).
Monet, Renoir, v. Gogh, Cézanne, Sisley, Liebermann, Slevogt, Trübner, Schuch, Corinth, v. Hofmann, v. Kalckreuth sind in Abb. vertreten.

W. C. BEHRENDT. Alfr. Messels Museumspläne (4 Abb.).
Vgl. dazu den Aufsatz v. W. Bode im 2. Heft des Jahrb. d. pr. Kstslgn.

E. WALDMANN, Die internationale Kunstausstellung in Bremen.
Mit 7 Abb. nach Lenbach, Courbet, Renoir, Tewes, Liebermann, Pissarro, Monet.

THE ART JOURNAL.

April:

R. DIRCKS, Ernest George, A. R. A. (Taf., 13 Abb.).

C. LEWIS HIND, The consolations of an injured critic. II. (8 Abb.).
Taddeo di Bartoli, Fouquet, R. v. d. Weyden u. d. Miniaturisten Paul v. Limburg betreffend.

(GAINSBOROUGH, Miss Haverfield; Tafel.)

M. H. SPIELMANN, The Yerkes Collection.
Mit 10 Abb. nach Werken von F. Hals, Rembrandt, Jan Steen, Teniers, Hobbema, Ruysdael, Clouet, Daubigny, Corot, Israels.

J. R. AITKEN, Laggan (7 Abb.).
Über den Maler A. Scott Rankin.

ONZE KUNST.

April:

J. MESNIL, De Mysteriespelen in de plastieke kunsten (2 Abb.).

FIERENS-GEVAERT, Abb. Baertson, de stylist en de etzer (13 Abb.).

H. ELLENS, Zilversmeedwerk van Anna Wyers (4 Abb.).

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

A. E. GALLATIN, Modern art at Venice, and other notes. J. M. Bowles, New York. nett $ 2.00.

Mit zwei bisher unpublizierten Zeichnungen von Whistler (Studie nach Carlyle) und Beardsley (Ornament).

CORRADO RICCI, Pierre della Francesca. Album comprenant 117 reproductions en 64 feuilles. (Erster Band der Serie „L'oeuvre des grands artistes italiens, collectionnée par C. Ricci".) Rome, D. Anderson. Lire 100.—.

Dieses neue Unternehmen der Anstalt Anderson bezweckt die Herausgabe der Werke der bedeutendsten italienischen Meister in großen Lichtdrucktafeln mit chronologischen Tabellen, beschreibendem Verzeichnis und Bibliographie. Nach der uns vorliegenden Probe dürfen wir auf eine mustergültige Publikation größten Stiles hoffen.

DET DANSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUMS virksomhed 1909, ved Emil Hannover.

Der vorliegende reich illustrierte Bericht des Kunstgewerbe-Museums in Kopenhagen legt Zeugnis ab von den planvollen Bereicherungen, die diese so vorzüglich geleitete Sammlung im letzten Jahre wiederum erfahren hat. Einige Stücke persischer Keramik und italienischer Majolika sowie eine Reihe nordischer Arbeiten müssen als besonders glückliche Erwerbungen bezeichnet werden.

O. MÜNSTERBERG, Chinesische Kunstgeschichte. Band I. Eßlingen, Paul Neff. M. 20.—.

BENNO GEIGER, Maffeo Verona und seine Werke für die Markuskirche zu Venedig. Verlag Emil Ebering, Berlin. M. 3.—.

PAUL BUBERL, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg in Salzburg. In Kommission bei Anton Schroll & Co., Wien. M. 12.—.

ARTHUR MAYGAR HIND, Catalogue of Early Italian Engravings preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum. Edited by Sidney Colvin, M. A. D. Litt. Keeper of the Department. £ 1.11.6. — Illustrations of the Catalogue of Early Italian Engravings. £ 2.

ST. W. BUSHELL, Description of chinese pottery and porcelain. Being a translation of the T'Ao Shuo. With indroduction, notes and bibliography. 14 s.

KOCH, Sächsische Gartenkunst, Verlag Deutsche Bauzeitung G. m. b. H. M. 13.50 broschiert, M. 15.— gebunden.

GEORG BIERMANN, H. v. Zügel. (Künstler-Monographien Bd. 99.) Velhagen & Klasing, Bielefeld, Leipzig. Mit 133 Abb. M. 4.—.

ZUR GEFL. BEACHTUNG: Auf mehrfach geäußerten Wunsch hin erklären wir uns bereit, die den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" und dem „Cicerone" beigegebenen Tafeln zur Komplettierung von Vorlagen-Sammlungen usw. Interessenten auch e i n z e l n gegen Einsendung von M. 0,30 in Briefmarken abzugeben. Der Verlag.

III. Jahrgang, Heft V.

Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.

Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, z. Zt. München, Schwanthalerstr. 79.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Unserer heutigen Nummer liegt ein sechsseitiger Prospekt der Aktien-Gesellschaft für Anilin-Fabrikation, Berlin, über ihre seit vielen Jahren bestens bekannten „Agfa"-Photo-Artikel bei, dessen Studium wir allen unseren Lesern, die für Photographie Interesse haben, angelegentlichst empfehlen. Ferner liegen bei: ein Prospekt des Kunstverlags ANTON SCHROLL & CO., Wien, über zwei kunstgeschichtliche Neuerscheinungen und ein Prospekt der Verlagsbuchhandlung KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig, die wir gleichfalls besonderer Beachtung empfehlen.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese alphabetisch nach Städten geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an **Klinkhardt & Biermann** in **Leipzig.**

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Seltene Bücher. Kupferstiche. Porträts. Handzeichnungen. Buch- und Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

— **Ludwig Glenk,** Unter den Linden 59. Gegr. 1886. Antiquitäten. China, Japan, Persien. Islamische Kunst. Alte Gemälde, Pastelle, Miniaturen, Kupferstiche, Lithographien. Bedeutendste Adolf Menzel-Sammlung. Japanische Farbenholzschnitte. Illustrierte Bücher. Ankauf wertvoll. Stücke zu gut. Preis.

— **Paul Graupe,** Lützowstr. 38 Seltene Bücher / Manuskripte / Kupferstiche / Exlibris / Stammbücher etc. / Ankauf / Verkauf.

— **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamerstr. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

— **Franz Seeliger,** vorm. Lederer, Filiale, Berlin W., Kurfürstenstr. 70. Stammgesch. gegr. 1851, Buchh. u. Antiquariat. Spezialgeb.: *Literatur, Geschichte, Kunst, Kunstgesch., Philosophie. Seltenh. u. wertvolle Werke aus versch. Gebieten.* **Ankauf** v. Bibliotheken u. einz. Werke.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Budapest. **Könyves Kálmán.** Ungarische Kunstverlags-A. G., Nagymező u. 37—39. Kunstverlag. Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragend. Schöpfungen ungarischer Künstler. Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.

Darmstadt. **Müller & Rühle.** Großherzoglich hessische Hofkunsthandlung. Kais. russ. Hofl.

Dresden. **Galerie Ernst Arnold.** Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

— **Franz Meyer,** Sidonienstraße 28 Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen alter und neuerer Meister. An- und Verkauf sowie Taxation von Einzelblättern und ganzen Sammlungen.

— **Emil Richter,** Hofkunsthändler. H. Holst. Spezialität Alte und Neue Graphik. Handzeichnungen. Permanente Gemälde-Ausstellung.

— **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- und Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 218 Kunstbl. u. Kupferst., Nr. 220 Histor. Architektur. In Vorber.: Alte Drucke, Kat. f. Bücherfr. Napoleonica, Kulturhist. Blätt., Kostümkunde, Stammbüch.

Frankfurt a. M. **Joseph Baer & Co.,** Buchhandlung u. Antiquariat, Hochstr. 6. Spez.: Kunst u. Kunstwissensch. Seltene Drucke. Handschr. m. Miniat.

— **Rudolph Bangel,** begr. 1868, Kaiserstr. 66, Übernahme v. Kunstwerk. all. Art z. Auktion od. freihänd. Verkauf. 786 Kataloge. Ständige Kunstausstell.

— **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

— **Frankfurter Kunstverein.** Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

— **A. Volgtländer-Tetzner,** Kunsthandlung für alte und moderne Graphik. Mainzer Landstraße 19.

Frankfurt a. M. **Max Ziegert,** Hochstraße 3. Kupferstiche, Handzeichnungen Autographen, Holzschnittwerke Porträts, Ansichten, Inkunabeln Übernahme v. Aukt.-Aufträgen.

Heidelberg. **Ernst Carlebach** Antiquariat. Kataloge gratis.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhdlg.** Kupferst., Holzschn., Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Eisner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

— **J. M. Heberle** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Münzen.

— **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **P. H. Beyer & Sohn.** Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc).

— **C. G. Boerner,** Kupferstiche, Handzeichn., Autograph., Manuskr., Holzschnittb., Erstausgab., Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

— **Karl W. Hiersemann.** Antiquariat und Verlag für Kunst und Kunstgewerbe Architektur, Archaeologie etc. Groß. Lag. v. Biblioth.-Werk., Zeitschr., Oriental. Handschr. u. Miniaturen, Japan. Farbenholzschn., sow. eine Sammlg. v. Palmblatt-Manuskript. aus Süd-Indien.

— **Pietro Del Vecchio.** Hofkunsthandlung. Ausstellung von Werken erster Meister. Kunstsortiment. Moderne Graphik.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre. (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Diese Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft gelangt einmal im Quartal auch im CICERONE zum Abdruck.

Digitized by Google

Abb. 1. JAN STEEN,
Die betrunkene Frau. Um 1672?

Sig. Bredius, Haag.

Abb. 4. JAN STEEN,
Das Tischgebet

Sig. George Salting †, London

Zu: W. MARTIN, STUDIEN ZU JAN STEEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. JAN STEEN, Selbstbildnis

Slg. Lord Northbrook, London

Abb. 3. JAN STEEN, Das Tischgebet

Slg. des Herzogs von Rutland, London

Zu: W. MARTIN, STUDIEN ZU JAN STEEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. JAN STEEN, Verpraßter Haushalt — Slg. des Herzogs von Wellington, London

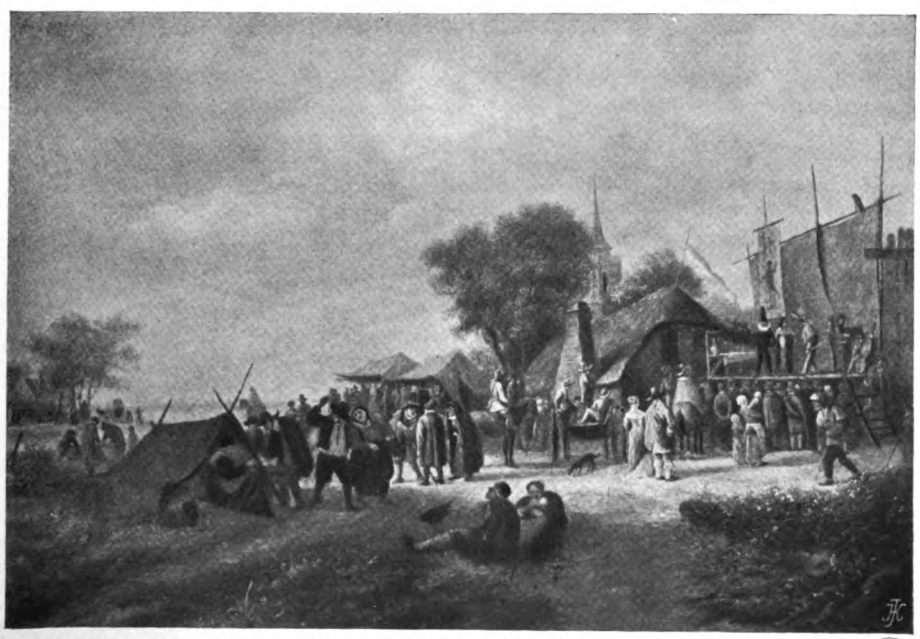


Abb. 6. JAN STEEN, Die Kirmes (Valkenburg a/Rh.) Vor 1649? — Slg. Bredius, Haag (Kgl. Gemälde-Galerie)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. JAN STEEN, Schmaus — Slg. Mrs. Joseph, London

Abb. 8. JAN STEEN, Der alte Freier — Slg. Lord Swaythling, London

Abb. 9. JAN STEEN, Abschied vom Dorf. Um 1650? — Slg. Arthur F. Walter, London

Digitized by Google

Digitized by Google

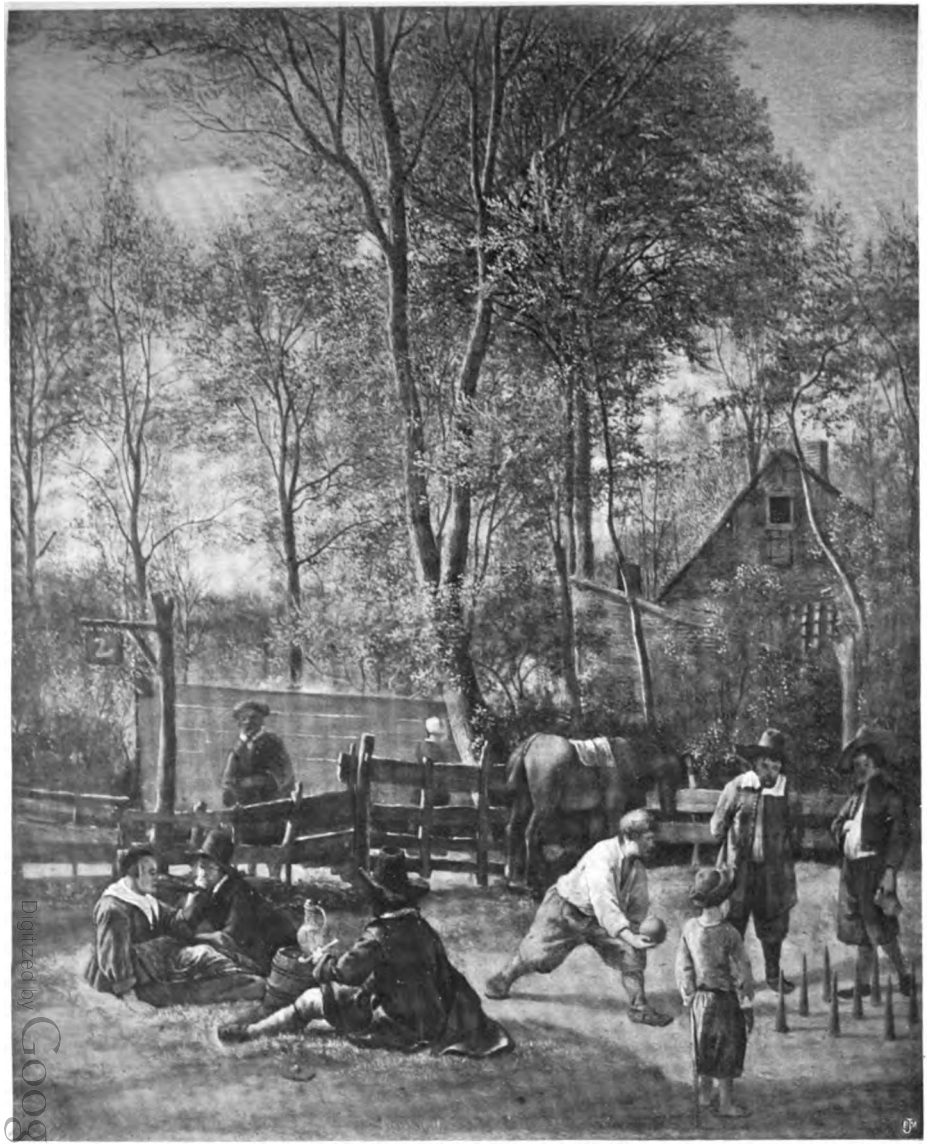


Abb 10. JAN STEEN,
Die Kegler. Um 1650?

Sig. George Salting †,
London

Abb. 11. JAN STEEN,
Werkstatt des Malers

Kunsthändler F. Kleinberger,
Paris

ZU: W. MARTIN, STUDIEN ZU JAN STEEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Thronende Madonna
Aragonesisch um 1420

Städelsches Institut
Frankfurt a. M.,

Abb. 2. Madonna im Rosenhag
Aragonesisch nach 1450

Smlg. D. Mariano
de Pano. Zaragosa

Zu: A. L. MAYER, ZUR GESCHICHTE DER MALEREI IN ARAGON UND NAVARRA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Johannes d. T.
Aragonesisch um 1460
Smlg. Lazaro Galdeano
Madrid

Abb. 4. Der hl. Michael
Aragonesisch um 1460
Smlg. Lazaro Galdeano
Madrid

Zu: A. L. MAYER, ZUR GESCHICHTE DER MALEREI IN ARAGON UND NAVARRA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Zwei romanische Madonnen Bonn, Sammlung Roettgen

Abb. 2. Apostel a. d. Apostelfolge der Aposteln-kirche in Köln

Abb. 3. Jacobus Min. Dom, Köln

Abb. 4. Heilige Kunstgewerbe-Museum, Köln

Zu: E. LÜTHGEN, ENTWICKLUNGSLINIEN IN DER GOTISCHEN PLASTIK DES NIEDERRHEINS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Zwei Heilige

Slg. Schnütgen, Köln

Abb. 6. Madonna
Kunstgewerbe Museum, Köln

Abb. 7. Madonna

Kunstgewerbe Museum, Köln

Zu: E. LÜTHGEN, ENTWICKLUNGSLINIEN IN DER GOTISCHEN PLASTIK DES NIEDERRHEINS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. Madonna
Sig. Schnütgen, Köln

Abb. 9. Madonna
Maria Lyskirchen, Köln

Abb. 10. Madonna
Kirche Maria im Capitol, Köln

Abb. 11. Madonna
St. Gereonskirche, Köln

Abb. 12. Verkündigungsengel
Kunibertskirche, Köln

Zu: E. LÜTHGEN, ENTWICKLUNGSLINIEN IN DER GOTISCHEN PLASTIK DES NIEDERRHEINS

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

III. JAHRGANG · HEFT 6 — JUNI 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

E. B. WEISS 1909.

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 6

ABHANDLUNGEN

Hans Koegler, Die grösseren Metallschnittillustrationen Hans Holbeins d. J. zu einem Hortulus Animae. Mit 17 Abb. auf 6 Tafeln. . . . . S. 217

Karl Borinski, Die Apokalyptischen Stanzen bei Michelangelo und die Verschwörung der Pazzi . . . . . S. 234

Hanns Schulze, Die Bildnisse der Vittoria Colonna. Mit 4 Abb. auf einer Tafel. S. 239

MISZELLEN.

W. Vöge, Zu Veit Stoss. Mit 3 Abb. auf einer Tafel . . . . . S. 242

W. F. Storck, Zu den Stichen des Meisters des Amsterdamer Kabinetts . . . . . S. 243

Max Lehrs, Konrat Witz oder Schongauer? Mit 2 Abb. auf einer Tafel . . . . . S. 244

Ernst Heidrich, Konrat Witz in Konstanz S. 245

LITERATUR

Pinder, Deutsche Dome des Mittelalters. (Meier) . . . . . S. 245

v. d. Gheyn, Le Bréviaire de Philippe le Bon. (Graf Vitzthum) . . . . . S. 246

Coffey, Guide tho the celtic antiquities of the christian periodpreserved in the nationale museum. (A. Haupt) . . . . . S. 246

Schuchhardt, Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. (Deneke) . . . . . S. 248

de Nolhac, Nattier, Peintre, de la Cour de Louis XV. (Tietze) . . . . . S. 250

Konnerth, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. (Michel) . . . . . S. 251

Wendel, Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. (Worringer) . . . . . S. 252

Waentig, Wirtschaft u. Kunst. (Bernoulli) S. 252

Zur „Erwiderung" von Fritz Burger. (A. Haupt) . . . . . S. 253

Rundschau . . . . . S. 255

Neue Bücher . . . . . S. 258

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR Sr. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DIE GRÖSSEREN METALLSCHNITTILLUSTRATIONEN HANS HOLBEINS D. J. ZU EINEM HORTULUS ANIMAE

Von HANS KOEGLER

Mit siebzehn Abbildungen auf sechs Tafeln

II. ZEIT UND STIL[1])

Die großen historischen Wandbilder Holbeins sind mit den Wänden, die sie überzogen — zum Teil schon vor diesen — der Vernichtung verfallen, ein unersetzlicher Verlust. In nächster Linie wird man vom ganzen Lebenswerk des Künstlers wohl die Kirchenbilder vermissen, die er meist in jüngeren Jahren geschaffen haben wird, und von denen vermutlich manche im Basler Bildersturm des Jahres 1529 zugrunde gegangen sein werden. Jedenfalls haben wir von Patin bestimmte Nachricht, daß im Franziskanerkloster in Luzern fünf Holbeinsche Gemälde zu sehen waren, eine Weihnacht, eine Anbetung der Könige, die Abnahme Christi vom Kreuz, das Schweißtuch von Kindern getragen, und der Jesusknabe im Tempel. Die Kreuzabnahme, sei es im überarbeiteten Original, sei es nur in Kopien erhalten, bestätigt, daß Patin in diesem Fall recht gehabt hat und damit wohl auch in den übrigen. Was uns an religiösen Bildern aus Holbeins jüngeren Jahren und an der Kenntnis noch fehlen mag, wie er die allvertrauten Legenden der Evangelisten im Vergleich zu seinen Zeitgenossen behandelte, das können bis zu einem gewissen Grad seine in letzter Zeit aufgefundenen Gebetbuchillustrationen ersetzen. Freilich ist ein Formschnitt, auch abgesehen von der Farbe, eine etwas weniger authentische Äußerung, aber die einseitigen Verehrer etwa der Handzeichnungen eines Künstlers schlagen bei den Formschnitten die Abweichung von der künstlerischen Absicht meist viel zu hoch an. Je richtiger man bei seinem Künstler das Maß der Abweichung einzuschätzen gelernt hat, ein um so echteres Kunstwerk sieht man. Als Hauptsache bleibt, daß die Formschnitte meistens, wie hier unsere vierzehn Illustrationen, etwas überlegt Fertiges, etwas bildmäßiges sind. Bei der Frage nach der Entstehungszeit unserer Illustrationen dienen die Erfahrungen aus dem übrigen graphischen Werk Holbeins der Stilkritik als festes Gerüst. Was man über den Buchdruck und die Personen der Formschneider, über ihre Fähigkeiten und Gewohnheiten weiß, hat die Ergebnisse der Stilkritik zu kontrollieren. Kein Holbein-Forscher wird die Fülle der relativ sicheren Anhaltspunkte, die sich so aus dem Schnittwerk Holbeins ergeben, ungestraft ignorieren[2]) können.

Daß unsere vierzehn Illustrationen in der Zeit von Holbeins erstem Basler Aufenthalt entstanden seien, ist ausgeschlossen. An das Schnittwerk jener Zeit und das von 1516 datierte Schulmeisterschild darf man gar nicht denken und die fünf auf Leinwand gemalten Basler Passionsszenen, selbst unter der Annahme, daß sie alle gleichzeitig und alle vor Luzern entstanden seien, wofür ich nicht ohne weiteres bürgen

(1) Siehe den einleitenden Teil in Heft 1.

(2) P. Ganz in seinen Handzeichnungen Hans Holbeins d. J. in Auswahl (Berlin 1908) Seite 13 meint: „Wenn einmal das Holzschnittwerk Holbeins übersichtlich geordnet vorliegen wird, kann sich die Datierung der einen oder anderen Handzeichnung noch verschieben." Als dies geschrieben wurde, waren H. A. Schmids und meine einschlägigen Studien zum Schnittwerk schon bekannt. Übersichtlich geordnet liegt das Holbeinsche Schnittwerk, an dem ich jahrelang arbeite, noch nicht vor, aber wissenschaftlich geordnet war es schon. Was ich unter einer richtig verantworteten Forschung verstehe, darf die Arbeit anderer, bloß weil sie noch nicht bequem genug wäre, nicht bei Seite lassen.

Digitized by Google

möchte[1]), bekunden sich als entschieden früher. Von diesen Gemälden zeichnen sich die drei enger zusammengehörenden der Gefangennahme und der Handwaschung durch allgemeines Übertreiben aus und kaum weniger das Bild der Geißelung; vielleicht ist dieses etwas kraftvoller und auch richtiger gezeichnet, im Stil geht es am meisten mit dem 1517 datierten Brustbild von Adam und Eva überein. Das Abendmahl aber ist innerhalb seiner Grenzen ein vornehmer aufgefaßtes festliches Bild, die Typen, die bei den zwei erstgenannten Passionsszenen beinahe wie aus einem Maskenzug herausgegriffen aussahen, sind hier offenbar mit Aufgebot der ganzen vorstellenden Kraft des jungen Künstlers ausgebildet und leiten deshalb schon zu dem späteren bekannten Geschlecht Holbeinscher Menschen hinüber, aber was uns die zwölf Jünger in ihren Mienen und Gebärden sagen wollen, das bringen sie noch arg deutlich vor. In der Komposition am reifsten ist die Ölbergszene, auch abgesehen davon, daß Dürers kleine Kupferstichpassion nachgeholfen hat, denn der Augenblick höchster Verzweiflung beim Erscheinen des Engels mit dem unabwendbaren Kelch ist mit dem aus dem Hintergrund in richtiger Nähe und in richtigstem Maßstab heranschreitenden Geschick zum Moment des höchsten dramatischen Effektes verbunden. Aber im ganzen genommen zeigen diese Passionsbilder mehr Unruhe, teilweise wilde Unruhe, lange und überlange Gestalten, krasse oder noch wenig entwickelte Typen, übertriebenes Ausschreiten und manche gezwungene Bewegung, die Kompositionen sind teilweise auseinandergezogen, teilweise ohne Übersicht zusammengedrängt, nirgends sieht man Versuche zum Einrunden und Einrahmen derselben. Das alles scheidet diese Bilder von unserem Illustrationszyklus, dessen Charakter gerade in guter Realistik des einzelnen bei Zurückhaltung im allgemeinen liegt.

Daß Holbein während seines Luzerner Aufenthaltes, einschließlich der Italienfahrt, von etwa Frühjahr 1517 bis etwa Sommer 1519, neben der vielfachen Arbeit dieser Zeit noch Vorzeichnungen für den Formschnitt nach Basel sollte geliefert haben, ist nicht wahrscheinlich. Wenn die Arbeit gut werden sollte, setzte sie wohl mehr persönliche Berührung zwischen dem Künstler und den Handwerkern voraus, wenigstens solange letztere noch nicht sicher geschult waren. Tatsächlich sind bisher in der Zeit von Holbeins Abwesenheit auch noch keine Formschnitte in Basler Drucken nachgewiesen worden, die auf ihn zurückgingen. — Vergleicht man die Werke der Luzerner Zeit mit unserer Folge, so merkt man in Gestalten und Typen ein stetiges Näherkommen. Die Innenmalereien des Hertensteinhauses von 1517 zeigen mit dem kahlen Nebeneinander ihrer Figuren, wenn auch in den geringen Kopien manche verbindende Einzelheiten fehlen mögen, noch ganz die Stufe der Holbeinschen Graphik des Jahres 1516 und vom Anfang 1517. Einzelne schöne Gestalten, wie von links der dritte Nothelfer oder einige Schutzpatrone, leiten zu den kraftvollen Schildhaltern des Wappens Fleckenstein, wohl vom Ende 1517, hinüber. So starke Verzeichnungen, wie an dem rechten bartlosen Wappenhalter, kommen aber in unseren Gebetbuchsillustrationen nicht mehr vor. Vergleicht man von diesen z. B. die Verkündigung an Maria mit den zwei Heiligen oben auf dem Fleckensteinschen Scheibenriß, so sieht man bei der Verkündigung weniger Zierlichkeit, einen breiteren Stil in allem und eine

(1) Eine vorsichtige Untersuchung über diese Folge von Gemälden wäre sehr zu begrüßen. Bei Einreihung derselben haben neuere Kunstschriften zwischen den frühesten Daten, sogar noch vor der Karlsruher Kreuztragung von 1515, bis zu der Periode nach Luzern, also 1519, geschwankt. Den Ölberg z. B. vor das Karlsruher Bild zu setzen ist unmöglich. Aber auch „eng verwandt zu der Kreuztragung", wie Ganz im Basler Museums Katalog von 1908 schreibt, ist unter allen Ausdrücken, die man wählen konnte, der unvorsichtigste und bei Abendmahl und Ölberg besonders leicht als unzutreffend zu erkennen.

Digitized by Google

eingehendere Charakterisierung des Stofflichen, das auch schwerer gewählt ist. Der Entwurf für das Leainabild besticht etwas durch seine perspektivische Untensicht, abgesehen von diesem Kunstmittel ist die Anordnung sehr einfach und ganz besonders die Stellung der einzelnen Figuren innerhalb der Anordnung. Holbein hat in der Zeit der Leaina-Komposition gar keine Freude an der ungebärdigen Wildheit der drei stark bewegten unter den Basler Leinwand-Passionsbildern, es ist, als ahnte er in diesem Entwurf bereits seine Laufbahn als Vertreter maßvoller Formenschönheit mehr im Sinne der italienischen Kunst. Und nun tritt er, um die Hauptsache nicht zu stören, bei seinen Entwürfen zunächst sehr vorsichtig auf. War der Leaina-Entwurf etwas zaghaft, so ist die Luzerner Kreuzabnahme[1]) geradezu unsicher. Ganz nimmt ihre Entstehung nach der im Frühjahr 1519 vermuteten Rückkehr Holbeins aus Italien an und sagt[2]), daß sie und die Basler Passionsflügel „kurz nacheinander entstanden sein müssen". Nicht im Ton hochnotpeinlichen Kunstrichtertums, sondern um die Höhe von Holbeins reifer Kunst zu verteidigen, will ich es einmal hart ausdrücken, was mir die Komposition der Kreuzabnahme für einen Eindruck macht. Auch abgesehen von der häßlichen Leiternpyramide sehe ich auf dem Bild nur eine gute Gruppe von Christus, der sitzenden Frau und höchstens noch Johannes, die durch die übrigen schülerhaft herumstehenden Personen, die auch mit sich selbst nichts anzufangen wissen, nur gestört wird. So etwas mit den in vollkommener Einheit geschauten, unveränderbar gefügten Bildern der berühmten Passionstafeln, wie der Gefangennahme, dem Verhör, der Kreuzigung, in nächsten Zusammenhang zu bringen, wie Ganz es tut, ist einfach ein kritikloses Urteil. Immerhin ist die erwähnte Gruppe der Kreuzabnahme und sind die beiden, übrigens aus Dürers Holzschnitt B. 59 entlehnten Schächer entwickelt genug, um mit unseren Gebetbuchsillustrationen im großen und ganzen in eine Entwicklungsperiode zu gehören. Da aber Holbein wenige Monate nach der angenommenen Entstehungszeit dieses Bildes wieder in Basel ansässig wird, so hätte man auch stilkritisch keinen Grund, die Entstehung der Metallschnitte vor seiner Rückkehr nach Basel anzusetzen, wenn sich nicht obendrein noch zeigen würde, daß die Zusammenhänge unserer Folge mit den Arbeiten der Jahre 1520 und 1521 ganz anders greifbare sind. — Von den Luzerner Arbeiten interessiert noch der Scheibenriß für den Ratsherren Holdermeier mit den drei Bauern, der 1518 datiert ist und für echt gilt. Die Bauerngestalten weisen auf denselben Geist wie die Hirten unseres Metallschnittes der Hirtenverkündung, aber ihr Stehen ist noch weniger sicher gezeichnet wie jene sitzen und liegen, und sie sind zudem nur in den einfachsten Stellungen und Profilansichten gegeben. Die äußeren Charakteristika ihres Standes sind auf dem Scheibenriß womöglich noch mehr herausgestrichen, die Menschen in ihrer Rüpelhaftigkeit sind aber auf dem Schnitt weniger karikiert — auch das spricht für spätere Zeit — und gleichwohl an vorstellender Kraft in einem Maß konzentrierter, das nicht mehr zu steigern war, und so sehen wir denn die Hirten in dem später entstandenen kleinen Hortulus und auf dem Freiburger Altarflügel in etwas anderer Weise — bei gleicher Urwüchsigkeit wieder menschlich schöner — gebildet.

Bis zu Holbeins Weggang um April 1517 waren seine Entwürfe und die der anderen Basler Zeichner in Holzschnitt ausgeführt worden. Selbst angenommen, daß sich noch

(1) Es ist mir nicht bekannt geworden, ob es eine eingehende Untersuchung gibt, wie weit das heute in englischem Privatbesitz befindliche Gemälde als echt anzusprechen sei. Mir hat nur die Publikation der Ausstellung alter deutscher Kunst im Burlington Fine Arts Club (London 1906) vorgelegen, doch halte ich diese Grundlage für sicher genug, um wenigstens über die Komposition zu sprechen.
(2) P. Ganz, Hans Holbeins Italienfahrt, Süddeutsche Monatshefte 1909, Seite 608 und 610.

Digitized by Google

einmal ein oder das andere Zierstück in Frobens Büchern als Metallschnitt herausstellen sollte, so kann jedenfalls von keiner Verbreitung dieser Technik in jener Zeit in Basel die Rede sein. Der erste sichere Metallschnitt, der auch zugleich auf die Manier des bekannten Metallschneiders J. F. deutlich hinweist, ist das Frobensche Signet Heitz[1]) Nr. 37 vom Juni 1518; es folgt ein Initialalphabet vom Jänner 1519, sodann von Februar 1519 an eine große Menge anderer Metallschnitte. Unter den vielen mit J. F. signierten Basler Metallschnitten, von denen auch einige mit Daten versehen sind, ist denn auch die Jahreszahl 1519 die früheste. Es hatte sich also während Holbeins Abwesenheit ein Metallschneider in Basel fleißig zu betätigen begonnen, dessen sich dann auch Holbein nach seiner Wiederkehr bediente. Die früheste urkundliche Nachricht von Holbeins Wiederanwesenheit in Basel datiert vom 25. September 1519. Aber schon einen Monat früher, im August 1519, war bei Froben in der Folioausgabe des Tacitus die erste Holbeinsche Arbeit in Metallschnitt des J. F. erschienen, eine Zierleiste mit der Gesandtschaft der römischen Frauen vor Coriolanus[2]). Ich glaube nicht, daß diese Leiste nur ein verspätet erschienener Rest von Holbeins Tätigkeit vor dem Luzerner Aufenthalt sei. Zwar der Fortschritt, den sie bekundet, ist keineswegs überraschend, aber im Gegensatz zu der Enthauptung des Johannes (Heitz 30), die im März 1517 erschienen war und die nur ein paar Figuren in einfachsten Ansichten ohne Gruppierung nebeneinandersetzt, hat man bei Coriolanus doch schon wirkliche Gruppen, die natürlich beisammen und fest auf ihrem Boden stehen. Neben Vergleichspunkten, die ich bei anderer Gelegenheit schon namhaft machte, zeigt z. B. die äußerste Frau rechts jene Haltung, der wir später bei der adeligen Dame der Basler Kostümstudien Holbeins wieder begegnen. Entscheidend wird sein, daß der Stil der Coriolanleiste und einer zugehörigen Leiste mit der Flucht der Clölia noch durchaus mit der Holbeinschen Initialgruppe übereingeht, die in gleicher Technik ausgeführt, erst beinahe ein Jahr später, im Mai 1520, erschien, nämlich mit den biblischen und römischen Geschichten des Alphabetes Schneeli[3]) Nr. 40 und dem Alphabet Schneeli Nr. 24.

Als Holbein von Luzern nach Basel zurückgekehrt war und im Herbst 1519 und während 1520 in dieser Stadt seine bürgerlichen Verhältnisse zu bleibendem Aufenthalt ordnete, entfaltete er, mit dem Jahre 1520 beginnend, also in seinem 23. Lebensjahr, eine außergewöhnliche Tätigkeit. Außergewöhnlich an Umfang und an Energie des Geistes, mit der er sich von keineswegs verblüffenden Grundlagen ausgehend, während der Jahre 1520 bis 1523 von Werk zu Werk stetig weiterbildete, natürlich nicht ohne jenes kleine Berg und Tal, ohne das überhaupt kein menschlicher Aufstieg erfolgt. Aber gerade für die Art, wie sich der Künstler durch Stetigkeit die Meisterschaft errang, hat die neuere Holbein-Betrachtung von P. Ganz[4]) in ihrer auf Effekt zielenden Unruhe weder Auge noch Geschmack, trotzdem die Holbeinstudien von H. A. Schmid die beste Anleitung zu richtiger Betrachtung gaben. Von der ersten Stufe des künstlerischen Werdeganges nach der Luzerner Zeit hat Schmid[5]) schon länger

(1) P. Heitz und C. Chr. Bernoulli, Die Basler Büchermarken, 1895.

(2) Beiheft zum Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 1907: Ergänzungen zum Holzschnittwerk Holbeins, Nr. 45. — Die nächsten Holbeinischen Metallschnitte erscheinen erst seit Anfang 1520.

(3) Heitz und Schneeli, Initialen von Holbein, Straßburg 1900.

(4) P. Ganz, Handzeichnungen von H. Holbein d. J. in Auswahl, Berlin 1908 — Holbeins Italienfahrt — Handzeichnungen Schweizerischer Meister, Serie I./III. — Katalog der öffentlichen Kunstsammlung in Basel 1908.

(5) H. A. Schmid, Holbeins Darmstädter Madonna (Die graphischen Künste 1900). — Besprechung der „Handzeichnung H. Holbeins d. J. in Auswahl von P. Ganz". Repertorium für Kunstwissenschaft XXXII

Digitized by Google

die Ansicht ausgesprochen, daß Holbein unter der Einwirkung Dürerischer Holzschnitte und Kupferstiche gestanden habe. Tatsächlich hat Holbein um 1520 herum Dürers Kunst eingehend studiert[1]), das beweist unsere Gebetbuchsfolge über das bisherige Material weit hinausgehend. — Für die große Gruppierung von Holbeins Stil während seines zweiten Basler Aufenthaltes ist 1522 das wichtigste Jahr wegen seiner vielen sicher datierten Werke, der Karlsruher Altarflügel, der Solothurner Madonna, der Zeichnung des Zunftessens und der kleinen Hortulusillustrationen. An letzteren als Maßstab ist es besonders leicht, das, was stilistisch davorliegt und was darüber hinausreicht, zu scheiden. Und nun sind wir durch die aufgefundenen größeren zeitlich früheren Hortulusillustrationen in der glücklichen Lage, an einer Anzahl gleicher Szenen ein Stück des Weges vor 1522 eingehend zu beleuchten, was natürlich nur eine Gelegenheit von vielen ist, aber eine recht deutliche.

Es ist, ehe man die Vergleiche mit dem Holbeinwerk im einzelnen beginnt, die Frage zu streifen, ob die vierzehn Metallschnitte unserer Folge in Stil und Entstehungszeit einheitlich sind. In der Hauptsache gewiß; die Gefangennahme Christi zeigt wohl mehr Erinnerung an eine vorausgegangene Kunststufe, wie man manchmal früher gefaßte Ideen noch zu verwerten sucht und alte Gewohnheiten noch hie und da durchbrechen, vielleicht hat auch das Wilde, das dem Vorgang untrennbar anhaftet, die Erinnerung an unruhigere Stilphasen befördert, aber ein wesentlicher Unterschied ist trotzdem nicht zu machen. Das Pfingstfest allerdings macht einen sehr primitiven Eindruck, der sich daraus erklärt, daß Holbein ein unglückliches Vorbild kopiert hat, doch hält die Gestalt der Maria allein genommen auch hier die Höhe der übrigen Blätter. Mehr als die Schwächen dürfte doch das erreichte Beste maßgebend sein.

Wie Holbeins Zeichenkunst beschaffen war, als er in Basel seine große Tätigkeit begann, zeigt die Zeichnung der Madonna in Leipzig, die mit H. H. und der Jahreszahl 1519 bezeichnet ist und offenbar vom Ende 1519 stammt. Abgesehen von der gleichen Technik wie bei den folgenden Zeichnungen der heiligen Sippe und der Madonna zwischen Säulen, beide in Basel, veranlaßt das Jesuskind diese genauere Festlegung. Der Kindeskörper ist trotz aller Fettigkeit zeichnerisch hart modelliert, es ist etwas Athletisches in ihm, in der Bewegung mehr gewaltsam täppisch, voll animalischen Lebens, aber im ganzen wenig liebreizend. Damit stimmen nun einige Buchstaben des Alphabetes Schneeli Nr. 3, z. B. das von Schmid als unverkennbar Holbeinisch angesprochene Initial E., im November 1519 erschienen, auffallend überein. Demgegenüber sind die vier Christkinder unserer Gebetbuchsfolge weicher modelliert, sind linienschön und lieblich, ein sentimental und nicht nur animalisch empfindendes Kindervolk; sie gleichen den Kindern auf der Braunschweiger Madonnenzeichnung von 1520, der Basler hl. Sippe und besonders dem Freiburger Altar, wo die Ähnlichkeit des Christkindes der Weihnacht mit dem gleichen Bild des Gebetbuches in Form und Bewegung schlagend ist. So weist diese Einzelbetrachtung über 1519 hinaus auf 1520 und folgende Zeit.

Die Zeichnung von 1519 gibt noch zu einer weiteren Einzelvergleichung Gelegenheit, zu der Gestaltung von Holbeins jugendlichen Madonnen in jener Zeit. Der Typus ist auch innerhalb einer kleinen Zeitspanne kein ganz einheitlicher, aber leicht erkennt man zu den zwei Haupttypen der größeren Hortulusfolge, dem Typus der Madonna aus der Verkündigung und dem aus der Heimsuchung von Maria bei Elisabeth, die nächsten Verwandten und findet so die zeitliche Einordnung. Auf der Leipziger Zeich-

(1) Außer den in diesem Aufsatz genannten Entlehnungen aus Dürer ist auch die Messe Gregors aus dem kleinen Hortulus nach Dürers Stich von 1511 (B. 123) kopiert.

Digitized by Google

nung von 1519, auf der Braunschweiger Madonna von 1520, auf der hl. Sippe in Basel, welche nicht vor Ende 1520 anzusetzen sein dürfte, und noch auf späteren Arbeiten, wie der Verkündigungszeichnung der Sammlung Bonnat und der Solothurner Madonna, erscheint Maria als untersetztes, vollbrüstiges junges Weib, genau so in der Verkündigung unserer Folge. Die Madonna von 1519 hat nun ein ausdrucksloses Gesicht, die der hl. Sippe ist von seelischem Ausdruck nur schüchtern gestreift, der Typus eines Landmädchens. Die Braunschweiger Madonna steht auf gleicher Stufe wie die der Sippe, nur gleicht ihr Typus eher einer einfachen Frau aus der Stadt. Die Madonna aus dem Metallschnitt der Verkündigung erinnert lebhaft an letztere, womöglich noch ins vollsaftige gesteigerte Art, aber sie ist seelisch individueller[1]), in beider Hinsicht der Madonna aus dem Basler Scheibenriß des Gekreuzigten zwischen seiner Mutter und Johannes gleichartig. Die Madonna des Metallschnittes ist im Stil womöglich noch breiter, ganz wie ihr gegenüber der Engel Gabriel, und beide erinnern auffallend an den breiten Holzschnittstil, den schon der Schutzheiligentitel der Freiburger Stadtrechte (1520), aber noch viel ausgeprägter der Titel des Graduale vom März 1521 (Heitz 9) zeigt.

Der andere hauptsächliche Madonnentypus aus den vierzehn Metallschnitten, derjenige der Maria von der Heimsuchung, betont bei allgemein verwandter Körpergestaltung nicht das kräftige Weib, sondern den Charakter, mehr ins Anmutige bei der Krönung, schärfer und älter bei der Flucht nach Ägypten, gibt aber immer bei feinem Profil ein geistig vornehmes Wesen, auf der Heimsuchung selbst ein überlegen kühles, seriöses Mädchen, das im geistigen Ausdruck und in der Ähnlichkeit des Profils deutlich mit dem wunderschönen Frauencharakter der hl. Anna der Basler Sippenzeichnung übereinstimmt und auffallende Verwandtschaft zu der Madonna des Missaltitels vom März 1521 (Heitz 10) zeigt, besonders in der Haltung und Gewandbehandlung. Die in den gleichen Vorstellungskreis gehörende Madonna der Basler Zeichnung zwischen den zwei Säulen, von Schmid gegen Ende 1522 eingereiht, läßt sich an Ausdruck und zeichnerischer Individualisierung des Gesichtes noch gut mit der Madonna vom Metallschnitt des Pfingstfestes in zeitlichen Zusammenhang bringen, der Ausdruck des Schnittes ist in Anrechnung seiner spröderen technischen Mittel vielleicht vornehmer.

In dem Schnitt der Krönung durch die hl. Dreifaltigkeit ist Maria am mädchenhaftesten und zartesten. In der nicht datierten aber vermutlich ins Jahr 1520 fallenden Figur der hl. Richardis[2]) auf dem Basler Scheibenriß haben wir ein Mädchen von gleich zarter Lieblichkeit, auch hier nicht nur die Gesichtsbildung, sondern die ganze Gestalt und Haltung dem Schnitt unserer Folge auffallend ähnlich, nur daß auf der Zeichnung die Haltung etwas befangener, etwas weniger bewegt ist und die Falten scharfrandiger und weniger fließend sind, die Zeichnung also einiges früher sein wird. Wirft man noch einen Blick auf die Haarbehandlung der Madonnen der Metallschnitte, auf deren schönen, regelmäßig gewellten Fluß und das Maß dessen, was die Haarfülle etwa von Hals und Schultern zu sehen übrigläßt, so finden wir von der Braunschweiger Zeichnung von 1520 bis zu der Verkündigung der Sammlung Bonnat um 1522 und zu den kleinen Hortulusillustrationen von 1522[3]) die gleiche Behandlungs-

(1) Mich erinnert die Gestalt und das im Schnitt zwar weniger gelungene Gesicht doch an ein bestimmtes Modell, an die Brustbildzeichnung eines jungen Weibes im Louvre, in der manche Holbeins junge Gattin erkennen.

(2) Auch Daniel Burckhardt setzt diese Zeichnung 1520 an („Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Basler Bauzeit", Zeitschrift für Geschichte und Altertum 1905, Seite 24).

(3) Abgerechnet die sieben Schnitte von der Hand des Metallschneiders C. V., die etwas später sind.

Digitized by Google

art; in den Handzeichnungen sind nur im allgemeinen die Enden der Haare etwas gekräuselter und die Wellung etwas stärker; auch hierin dürfte die Zeichnung der hl. Richardis mit den Metallschnitten besonders übereinstimmen, die Leipziger Zeichnung von 1519 aber mit ihrem starksträhnigen hart weggewehten Haar gehört einer früheren Vorstellung an. Das Ergebnis der Madonnenvergleichung ist große Ähnlichkeit mit allen Arbeiten der Jahre 1520 bis 1522 bei größter Anlehnung an die um 1520 angesetzten Zeichnungen und an ein im März 1521 erschienenes und gewiß erst in diesem Jahre entworfenes Titelblatt.

Um ein verläßliches Urteil über den Kunstwert und die Entstehungszeit unserer Illustrationsfolge zu gewinnen, empfiehlt es sich vor allem, sie auf das Maß der Sichtbarkeit ihrer Zeichnung und dann auf die Höhe der Bildauffassung zu prüfen. Unter dem Maß der Sichtbarkeit verstehe ich, in welchem Grad der Künstler die Formen und das Stoffliche (das Materielle) charakteristisch zu empfinden und durch die Mittel der Technik, ganz gleichgültig ob vorsichtig detaillierend oder nur impressionistisch, zur Anschauung zu bringen versteht. Hand in Hand damit muß, weil es sich hier nicht um eigenhändigen Formschnitt handelt, das technische Können des Formschneiders und seine Schulung durch den Künstler beobachtet werden. Der Raum verbietet leider, die Vergleiche in Hinsicht der Sichtbarkeit mit jener Ausführlichkeit vorzunehmen, welche die Ergebnisse erst recht begründen würde, es kann nur einiges hervorgehoben werden. Die Coriolanus-Leiste, vom August 1519 bekannt, der erste Holbeinsche Metallschnitt von der Hand des J. F., ist stilistisch ohne weiteres früher als unsere Folge zu erkennen, dagegen ist die Schnittechnik in den Grundlagen schon die gleiche wie auf den zahlreichen Schnitten des Jahres 1520. Die öfters besprochene Madonnenzeichnung von 1519 zeigt sich neben anderem auch in der Faltengebung bedeutend schwerfälliger als etwa die Gewanddarstellung auf unseren Schnitten der Verkündigung und Krönung. Das Tieralphabet in Metallschnitt (Schneeli Nr. 7), schon seit Jänner 1520 erscheinend und schon mit „1520" bezeichnet, ist noch nicht so weit wie unsere Tierdarstellungen, wie der Esel auf der Flucht nach Ägypten mit dem vorzüglich glänzenden Fell und wie der Hund des Hirtenbildes. Der Stier des Initial L aus dem Alphabet mit Herkulestaten, das seit dem Mai 1520 erscheint, ist viel weniger plastisch als der Ochs bei der Geburt Christi. Der Hund des Hirtenbildes zeigt übrigens eine technische Eigenheit recht deutlich, die mehr zur Beurteilung der vorsichtigen Qualität des Schnittes als zur zeitlichen Einordnung dient, nämlich wie sich die vordere Extremität des Hundes gegen die Schulter mit einer die ganze Form einsäumenden strichpunktierten Linie abgrenzt, die wie eine Knochennaht aussieht. In gleicher Art sind wichtige Faltenlinien der Gesichter gegeben, wie es der linke sitzende Hirt, der linke stehende König auf der Anbetung, die Backe des Judas auf der Gefangennahme und andere Beispiele zeigen. Dagegen sieht man auf den frühen Metallschnittalphabeten, z. B. den Cäsarenköpfen (Schneeli Nr. 6 seit Mai 1520), die Falten mehr wie Sprünge, wie in die Gesichter gehauene Narben. Der Kopf des Initiales D von Schneeli Nr. 6 liegt sehr stark im Schatten, ein Teil der Zeichnung wird schon mit Weiß gemacht, aber für ein ganz konsequentes Zeichnen mit Weiß auf einer Schattenfläche ist doch erst der Kopf des Joseph der Heimsuchung ein Beispiel. Ein mit gänzlich ruhigen Schattenlagen zugedecktes Gesicht ohne Binnenzeichnung, wie bei dem Armbrustschützen rechts auf der Kreuzigung, ist mir im übrigen Metallschnittwerk auch erst an dem späteren Tantalustitel, erschienen Juli 1521, begegnet.

Das große Alphabet Schneeli Nr. 40 scheint mir sehr dienlich, um eine gewisse Entwicklungsstufe vor unseren Hortulusillustrationen festzulegen. Vergleicht man bei ähnlichen Formaten die rechte Hintergrundsfigur unseres Davidbildes mit dem „Ari-

Digitized by Google

stippus" des Initials Q, so setzen sich bei der Hintergrundsfigur der Kopf, der Bart, der Hals und Kragen des Gewandes ruhiger und deutlicher gegeneinander ab. Um das linke Bein des Mannes rundet sich das Gewand in ähnlicher Weise wie bei Aristippus, aber die Wellenform der Schraffen und die am linken Rande der ganzen Rundung noch abgesonderte leichte Vertikalfalte machen unsere Figur dem Aristippus an Sichtbarkeit bedeutend überlegen. Die Hintergrundsfiguren des Hirtenbildes, die im Format kleiner sind als die Figuren des Initials T mit „Heraclitus" und „Democritus", sind als Typen rassiger, als Gruppe besser, das Wesentliche des Gesichtsausdruckes, der Haltung und Stoffandeutung ist deutlicher herausgebracht. Die beste Schnittleistung unserer Folge, die Darstellung im Tempel, hat höher individualisierte und besser geschnittene Köpfe als der beste Schnitt des Alphabetes, nämlich das I mit dem spinnenden Herkules. Die Modellierung ist auf der Kreuzigung klarer als das Nackte in den betreffenden Buchstaben des Alphabetes, keine Verkürzung in letzterem ist so gut gezeichnet wie der verwundete Knecht auf dem Schnitt der Gefangennahme. Im übrigen ist auch die Bilderanordnung innerhalb des Alphabetes, auch abgesehen von der bindenden Rücksicht auf Buchstabenformen, primitiver.

Aber bereits im August 1520 erscheint ein Metallschnitt der Halbfigur Christi des Schmerzensmannes, den rechten Ellenbogen zurückgenommen, den linken Unterarm erhoben, und hier sind Bewegung und Verkürzung im wesentlichen auf der Stufe des liegenden Knechtes der Gefangennahme. Die Typik und das Stoffliche, soweit letzteres zu vergleichen vorhanden ist, z. B. das Geißelband, das Kreuzholz stimmen z. B. mit der Verkündigung und Kreuzigung im allgemeinen überein, ähnlich die Modellierung des Nackten. Mir scheint zwar viel an dem Schmerzensmann noch zaghafter, aber dies Blatt seit August 1520 bekannt, gibt doch die vordere Grenze der zeitlichen Einreihung unserer Folge.

In den folgenden Monaten des Jahres 1520 erscheinen sowohl Metallschnitte, die einer weniger entwickelten Stufe zugehören, etwa die Titelblätter mit Hektor und Cäsar, mit Simson und Justicia, die Leiste mit den Todsünden, als auch solche, die unserer Folge in jeder Hinsicht nahestehen, wie vom September die Leiste mit Meerwesen, deren eines mit einem Fischbündel zuschlägt, oder doch manches Ähnliche zeigen, wie das Alphabet Schneeli Nr. 41 seit November. Vergleiche hiervon technisch das Initial F mit dem eintretenden Hirten auf der Geburt oder die Sonne des Initials Q mit der Heimsuchung. Die Seitenleisten mit den kämpfenden Faunen, seit Dezember 1520 bekannt, in der Hauptsache aus Jacopo de Barbari entlehnt, interessieren hier deshalb, weil die unterste Gruppe der breiteren Leiste ebenfalls aus Dürer genommen ist. Das kleine Titelblatt mit dem Brunnen des Lebens, „J. F. 1520" bezeichnet, wohl vom Herbst dieses Jahres, hält in seinen Kindern nahe bei den Engelchen der Geburt und Krönung; die impressionistische Schnittweise, die darauf teilweise versucht wird, bemerkt man auch im Gesicht des Engels der Verkündigung an Maria. Der nackte Körper der neben dem Totenkopf sitzenden Frau ist aber im Übergang von der Brust zum erhobenen Arm verfehlt, die Schächer der Kreuzigung sind darin besser. Die wenig elegante Brunnenform vergleicht sich gut mit dem Thron des Pfingstfestes, dagegen fehlt den Palmbäumen das schöne Spiegellicht des Palmschaftes der Flucht nach Ägypten, wie auch die Säulen auf der Darstellung im Tempel ein Spiegellicht tragen, das im übrigen Metallschnitt des Jahres 1520 noch nicht so zu sehen war.

Ins Frühjahr 1521 setzte man bisher das Foliotitelbtatt mit Salomon, Philosophen und der Dichterkrönung Homers, das der Buchdrucker Valentin Curio erst einige Jahre später erscheinen ließ; weil er aber der erste bekannte Besitzer ist, so hält man ihn auch für den Besteller, und da seine Druckertätigkeit erst seit April 1521 erwiesen ist,

Digitized by Google

so wäre die Bestellung des Tantalustitels erst seit Anfang 1521 plausibel. Dieser Titel gleicht nun im Maß der Sichtbarkeit, Bewegung und Bildauffassung unserer Folge sehr, es kommen darin allerdings etwas mehr Verzeichnungen vor, auch überwiegen über die schönen Typen die absurden, vielfach findet man die bösen in Untenansicht gezeichneten Nasen, breit wie Hundsnasen, womit auch die Magdalena am Kreuzstamm unser Blatt der Kreuzigung stört, aber der ganze Charakter ist den geringeren Blättern unserer Folge, dem Pfingstfest oder der Gefangennahme so verwandt, dazu die Darstellung der Felsen und Bäume der Heimsuchung so ähnlich, daß man sich versucht fühlt, die Entstehung des Homertitels mitten in die Arbeit am größeren Hortulus einzuschieben. — Das Alphabet Schneeli Nr. 27, seit dem Juni 1521 bekannt, scheint mir in der Bildauffassung schon weniger einfach zu sein als unsere Illustrationen und im Temperament wärmer zu werden, aber jedenfalls sind die zwei Metallschnitte, welche im Juli 1521 erschienen, der Foliotitel mit der Geschichte des Tantalus und die Version A. der Cebestafel schon über die rückwärtige Grenze unserer Folge hinaus. Diese muß trotz allerlei Verwandtschaft doch früher entstanden sein, denn abgesehen von etwas zarterer Schnittmanier bei Tantalus wird bei beiden genannten Blättern die Bildauffassung schon anders, die einzelnen Figuren stehen in weniger einfachen Drehungsverhältnissen zu der Bildfläche, mehr Rhythmus fängt an sie zu durchfließen, sie werden schlanker und das Maß der Sichtbarkeit ist ein leicht höheres. In den besten Gruppen der Cebestafel um die „Fortuna" herum, bei „Tristicia" und „Dolor", ist die Bildauffassung schon bedeutend bewegter und erfindungsreicher, obwohl die Behandlung des Stofflichen und der Landschaft den größeren Hortulusillustrationen noch gleich ist.

Die genaue Vergleichung des Holzschnittwerkes, auf die nicht näher eingegangen werden kann, ergibt mir als Grenzen ebenfalls den August 1520 (Cratander Signet Heitz 93) und die ersten Monate von 1521 mit den beiden großen Titelblättern vom Monat März, dem Titel des Missale und dem des Graduale; wie nahe die Maria des Missaletitels unserer Folge steht, ist schon erwähnt worden, der Christus dürfte aber über das Beste des Hortulus hinausgehen. Die Putten des Gradualetitels zeigen den breiten Stil des Verkündigungsschnittes undseine impressionistische Technik (Gesicht des Gabriel) noch gesteigert, sie scheinen auch schon später als die Verkündigung zu sein, die vielleicht das letzte Blatt unserer Folge war.

Auch an einigen Handzeichnungen, deren Datierungen unter vorsichtigen Beurteilern kaum nennenswert differieren dürften, soll unsere Folge noch einzureihen versucht werden. Wohl aus der früheren Zeit des Jahres 1520 stammt der Scheibenriß der hl. Richardis, dessen Hauptfigur schon bei Besprechung der Marientypen zu unserer Folge in Bezug gebracht wurde und in gleicher Weise sind die schwebenden Engel dem Engel auf unserem Hirtenbild ähnlich, nur daß dieser etwas dramatischer, stärker im Rhythmus und in der Verkürzung sowie in weniger einfacher Ansicht gesehen ist. Auch sein Gewand ist bei noch so ähnlicher Grundlage weicher, nicht so feuchtknittrig, und es fehlen ihm auch die röhrigen Falten, wie sie die zeitlich früheren Engel des Scheibenrisses zeigen. Die schon mehrfach erwähnte Zeichnung der Braunschweiger Madonna von 1520 hat im Gewand nicht mehr das knittrig scharfe der Richardis, es ist rundlich, schwerstoffig und steht in den Falten und in der Wellung der Säume auf der Stufe des Durchschnittes der größeren Hortulusillustrationen. Rechnet man aber den Vorsprung ein, den jede Handzeichnung den Schnitten von vornherein voraus hat, so finde ich das Gewand der Braunschweiger Madonna noch nicht auf der Höhe der darin besten Blätter wie der Verkündigung und der Maria aus der Krönung. Die Basler Zeichnung der hl. Sippe, von Schmid 1520 nach der Braunschweiger Madonna an-

Digitized by Google

gesetzt, von Ganz im Handzeichnungswerk Schweizerischer Künstler, als er noch etwas vorsichtiger war, um 1520/1521, stimmt abgesehen davon, daß es eine wundervoll ausgeführte Handzeichnung von doppeltem Maßstab ist, in Sichtbarkeit, Gewandbehandlung und Typen mit unserer Folge schön überein. Man vergleiche vor allem das Gewand der Pfingst-Madonna mit dem der Maria aus der Sippe, die starke muschelartige Faltung über dem Leib, die Quetschfalten im Schoß und über dem Knie, die große Zugfalte zwischen den Beinen, vor allem die Art des Durchscheinens des rechten Unterschenkels, dann noch die Aufrollung des Stoffüberflusses auf dem Boden; man kann beruhigt sagen, daß der Schnitt direkt nach dieser Zeichnung als Studie hergestellt wurde. Ähnlich übereinstimmend ist das feine weggewehte Kopftuch der hl. Anna der Sippenzeichnung mit dem der Maria auf dem Schnitt der Flucht. Die Ähnlichkeit des Typus der Anna mit der Heimsuchung wurde schon früher hervorgehoben, aber auch Typus und Bewegung des Joachim links stimmt sehr gut zu dem Joseph der Heimsuchung und der heilige Joseph rechts auf der Zeichnung famos zu dem der Darstellung im Tempel. Schöner ist die Komposition der Sippenzeichnung als irgendeine im Hortulus, sie ist aber überhaupt eine ausnahmsweis glückliche Leistung, sonst aber zeigt die Darstellung im Tempel äußerst ähnliche Stimmung und Lichteffekte, dazu ist das Maß der ruhigen Anteilnahme der Personen an den Handlungen z. B. bei der Darstellung im Tempel und Heimsuchung mit der hl. Sippe auffallend gleich.

Wir haben noch eine mit der bestimmten Jahreszahl 1520 versehene Zeichnung, das Wappen derer von Hewen in einem romanischen Portal. Auch sie ist stilgleich mit unserer Folge und offenbar aus der zweiten Hälfte von 1520. Die Figur des Kronos rechts oben auf dieser Zeichnung gleicht in ihren Proportionen und in ihrer Schrittstellung gänzlich den Gestalten wie der Joseph aus der Heimsuchung, ihr Gewand, die Faltung sowie das Maß des Lichtes auf dem Stoff, entspricht vollkommen etwa dem Gewand Christi auf der Erweckung des Lazarus. Die Art wie das Gesicht, der Blick und der Bart des Kronos gezeichnet sind, erkennt man nach dem gleichen Modell wieder an dem Zuschauer rechts von Christus auf derselben Lazarusszene und an dem Hohenpriester der Darstellung im Tempel. Nimmt man noch hinzu, wie der Mann gleich links vom Hohenpriester das Spiegellicht auf der Glatze und den Haarkranz um dieselbe gezeichnet hat, so ist damit nicht nur das vollkommenste Maß der Übereinstimmung mit dem Kronos gezeigt, sondern auch eine sehr charakteristische Probe, wie vorzüglich der Formschneider mit diesen Einzelheiten dem Eindruck einer Originalzeichnung gerecht wird, was doch sehr beherzigenswert ist. Auf der Marter des Johannes sieht man bei dem knieenden Marterknecht, der das Feuer anbläst, die linke Rückenkontur in einem schematisch durchgezogenen glatten Bogenstrich in die rechte Schulter- und Oberarmkontur durchlaufen. Das Dürerische Vorbild war darin detailliert und richtiger gezeichnet, die beiden knieenden Krieger unten auf dem Scheibenriß derer von Hewen zeigen aber fast gleich schematisch durchgezogene Bogenstriche und belehren uns, daß wir eine Gewohnheit Holbeinscher Zeichenweise jener Zeit vor uns sehen.

Zum Auffinden der rückwärtigen Zeitgrenze unserer Folge dient vor allem die Entwurfsskizze Holbeins zu dem Rathausbild mit der Geschichte von Sapor und Valerianus. Die Ausführung des Gemäldes wurde von H. A. Schmid in das Jahr 1522 gewiesen, die Entwurfszeichnung kann deswegen aber schon im Frühjahr 1521 entstanden sein, wir sind hier über die zeitlichen Verhältnisse gut orientiert. Ein aufmerksamer Vergleich der Gestalten dieser Zeichnung in bezug auf Sichtbarkeit, Proportionen und Typen zeigt sie um nichts weiter als unsere Hirtenszene oder die Mittelgrundsfiguren der Anbetung der Könige. Ich möchte auch noch auf die Plastik des geharnischten

Digitized by Google

Reiters im Hintergrund der Kreuzigung im Vergleich zu den Rittern des Saporzuges verweisen. Die dichtgedrängte, an den vorderen Bildrand geschobene Komposition der Zeichnung zeigt mit den vierzehn Gebetbuchsbildern noch große Verwandtschaft. Wenn man auch in der Sapor-Komposition eine etwas höhere Fähigkeit finden mag, in den dichtgedrängten Massen etwas Raum zu schaffen und die Komposition durch stärkere Betonung einrahmender Figuren zu kräftigen, so kann im großen und ganzen der Abstand dieser Zeichnung von unserer Folge doch nur gering sein. Hatte ich also die Entstehung derselben, solange nur die vier Berliner Blätter daraus bekannt waren, im Text zu der Veröffentlichung des kleinen Hortulus, während der ersten Hälfte 1521 vermutet, so komme ich jetzt nach allem zu dem Schluß, daß sie vom Herbst 1520 bis erste Monate 1521 entstanden sein könne, mit etwas größerer Wahrscheinlichkeit für Ende 1520; übrigens mag sich die Arbeit selbst über ein paar Monate ausgedehnt haben. Der jetzige Spielraum könnte am ehesten noch verengt werden, wenn einmal eine genauere Datierung des Homertitels oder der Zeichnung der hl. Sippe sollte gefunden werden.

Wenn ich mich nun zur Betrachtung der Bildauffassung wende, so bitte ich, auch den Text der Veröffentlichung des kleinen Hortulus[1]) heranzuziehen, weil vieles von dem dort Gesagten auch hier gilt. Wie die kleinen Hortulusillustrationen sind auch diese hier keine durch formalen Kunstreichtum ausgezeichneten Entwürfe, sondern einfache Erzählungen, gut im Geist der Evangelien, mit relativ hohem Stimmungsgehalt und malerischem Empfinden, letzteres wesentlich unterstützt durch die Technik des Metallschnittes, welcher Holbein mit Absicht die Wiedergabe des Stofflichen übertrug, während er beim Holzschnitt meistens davon absah, vielleicht wegen schlechter Erfahrungen mit seinen Holzschneidern der früheren Jahre, vielleicht aus tieferen Gründen. Dasjenige Holzschnittblatt des Jahres 1520, das sich am sichtlichsten bemüht, Prunkgewänder und Rüstungen malerisch wiederzugeben, das Titelblatt mit den Schutzheiligen von Freiburg, ist darin viel weniger geglückt als die Metallschnitte des Jacob Faber. Auch hinsichtlich der Kompositionen wurden im Text zum kleinen Hortulus schon alle inhaltlich gleichen Darstellungen aus dem bekannten Holbeinwerk zusammengestellt, so daß ich mich hier auf den Vergleich der großen und kleinen Hortulusdarstellungen beschränken kann. Als leitende Gesichtspunkte der Bildauffassung sind zu erkennen: Ein weites Vorrücken der Figurengruppen, die etwa $^2/_3$ Bildhöhe haben, an den vorderen Rand; dichtgedrängte Figurengruppen bei noch wenig entwickelter Fähigkeit, auch etwas freien Raum in solchen Gruppen zu schaffen; einfache Drehungsverhältnisse der ganzen Figuren gegen die Bildfläche und der einzelnen Körperteile einer Figur untereinander, woraus die große Schwierigkeit für den Künstler erwuchs, innerhalb der dichten Gruppen die einzelnen Gestalten genügend voneinander zu trennen, was daher öfters nur mittels eines übertriebenen und szenisch schlecht motivierten Hin- und Herwendens der Köpfe erreicht werden konnte — eine Schwierigkeit, die Holbein später in seinem klassischen Stil so glänzend zu überwinden weiß. Ferner erkennt man das sichtbare Bestreben, gelegentlich sogar ängstliche Bestreben, die ganze Bildfläche zu füllen und den Figuren überall in Gebäuden, Felsen, Wolken usw. stark betonte Gegenwerte zu schaffen. Dies Bestreben wird genährt durch die aus Dürers Schnitten geschöpfte Freude an dem malerischen Reiz der Bäume, des Altgemäuers und ähnlichem. Der klassische Illustrationsstil Holbeins hat sich bekanntlich in entgegengesetzter Richtung entwickelt. Ferner fehlt es zwar nicht an Versuchen, die Kompositionen durch stärkere Eckfiguren einzurahmen und sie einzurunden, aber der

(1) Zeitschrift für bildende Kunst 1909, Seite 35 ff.

Digitized by Google

junge Künstler geht dabei noch nicht zielbewußt vor wie in den Werken, die er etwa ein Jahr später schuf.

Was ich unter einrahmen und einrunden der Komposition meine, läßt sich an dem Blatt der Marter des Johannes im Vergleich mit der Dürerischen Vorlage verdeutlichen. Zunächst drängt Holbein die Komposition zusammen, man sieht bei ihm keine Handbreit Fußboden zwischen den handelnden Personen. Die zwei Gestalten, die bei Dürer links von dem thronenden Greise stehen und sich aus dem Bildraum herauswenden, ersetzt Holbein durch eine Gestalt, die er dicht an den Thronenden heranrückt und sie nach dem Bildraum hineinwendet; offenbar in der Absicht, recht zu füllen, wählt er dazu einen karikierten Dicksack von ganz ruhigem Kontur. Deutlich fühlt man, wie diese Figur das Bild links einrahmen soll. Den knienden Knecht, bei Dürer schmal, zieht Holbein, trotz des allgemeinen Zusammendrängens sonst, durch Vorsetzen des einen Fußes und durch Drehen in ganze Breitenansicht auseinander, setzt so die Einrahmung des linken Randes auf die anschließende Hälfte des unteren Randes fort, und nun liegen die drei Gestalten des Thronenden, des Dicken und des Knienden in einer leicht fühlbaren Rundung. Den gleichen Zweck wie der Dicke mit seiner simplen Stellung hätte natürlich für die Komposition als Ganzes auch eine Figur mit eigenem Rhythmus erfüllt. Der rechte König auf dem Freiburger Altarflügel zeigt, wie anders Holbein etwa ein und ein halbes Jahr später so eine rahmende Figur zu verwerten wußte. Das andere Beispiel für deutliches Einrahmen ist in unserer Hortulusfolge die Kreuzigung (Kalvarienberg) mit dem rechts und links vorn ausgesonderten Figurenpaar. Ich glaube, man merkt hier schon etwas von Holbeins Übung an architektonisch gerahmten Scheibenrissen und er sucht sich den Vorteil eines bewegten Rahmenkonturs für das dahinterliegende Figurenbild auch da zu verschaffen, wo kein wirklicher architektonischer Rahmen zur Anwendung kam. Es würden also die beiden seitlichen Figurenpaare mit den zwei Schächern das bewegte Profil einer einfassenden Architektur zu ersetzen haben. Das gleiche Prinzip scheint mir später in der getuschten Passion (Kreuztragung) zu seinem deutlichsten Ausdruck zu kommen, obwohl hier wirkliche einfassende Architekturen noch eine zweite Rahmung abgeben. — Um auf Holbeins Johannes-Marter zurückzukommen, so herrscht auf ihr viel mehr Zurückhaltung als bei Dürer, alles nimmt weniger Anteil an der Marterszene. Besonders die verschiedenen Stellungen und Gruppen unter den Zuschauern hat Holbein gedämpft; das allgemeine gleiche Nebeneinander seiner Halbfiguren löst sich nur mühsam durch wenig geschicktes Wenden der Köpfe, wie es schon oben geschildert wurde, und wie es die Halbfiguren des gleichzeitigen Homertitels auch zeigen. Es ist lehrreich, dazu die Zeichnung des sogenannten Zunftessens[1]) von 1522 und den im Dezember 1522 erschienenen kleinen Holzschnitt des Pfingstfestes zu vergleichen, wie nicht nur die ganze Rasse vornehmer geworden ist, sondern wie er es hier versteht, die Körper durch elegantere Wendungen voneinander loszubekommen; aber auch von da ist noch ein merklicher Abstand bis zu den berühmten Beispielen der Icones.

Auf der Erweckung des Lazarus sieht man eine ziemlich weit nach vorn gerückte dichtgedrängte Menschenwand in einfachen Stellungen querüber das Bild füllen und die schon besprochenen daraus sich ergebenden Mängel der Trennung des einzelnen. Gegengewicht dazu schafft die gewaltige Bollwerksarchitektur und ein Hochgebirgsberg mit Wolkenbank. Was von der Bildfläche noch frei blieb, wird durch andere,

(1) H. A. Schmid, Lavierte Federzeichnung von H. Holbein d. J. im Besitz von Sir Charles Robinson (Mitteilungen d. Schweiz. Ges. f. Erhalt. hist. Kunstdenkmäler 1892). Lichtdruck mit kurzem Text, der eine sehr beachtenswerte Disposition des Holbeinwerkes zwischen 1516 und 1526 gibt.

Digitized by Google

wildgekrümmte Wolken mit starkem Licht- und Schattenwechsel zugedeckt, alles absichtlich linienstark und massig. Vor der Menschenwand wurde, in diesem Bild noch am besten, ein einigermaßen genügender Raum für den Hauptvorgang mit der schönen Gestalt Christi gespart. Der wiederbelebte Leichnam des Lazarus ist von der großartigen Realistik des Sterbenden aus den späteren Metallschnitten zum Gebet des Herrn noch weit entfernt, aber wie bedeutend sind schon die blauschwarzen hangenden Totenhände, die durch die Abschnürung, an welcher der kniende Petrus soeben löst, noch von dem Pulsschlag der Wiederbelebung getrennt sind. Eine solche Hand hat auch der Bettler auf dem Holzschnitt des hl. Martin von 1520, der mit dem Lazarus sonst auf ungefähr gleicher Stufe steht, nur daß sich der Holzschnitt bezeichnenderweise gar nicht die Aufgabe stellt, einen abgemagerten elenden Körper genau durchzuzeichnen, wie es der Metallschnitt tut. Der Vergleich unserer Erweckung des Lazarus mit dem kleinen Hortulus zeigt dann neben stärkerer Bewegung dort auch die fortschreitende Klärung der Komposition durch Einrahmen, denn die Gestalt Petri hat sich aufgerichtet und wurde als Gegenstück zu dem rechten Christus an den linken Rand gerückt, die Halbfigur des Lazarus aber in die Mitte genommen.

Bei der Verkündigung an Maria wurde ein auffallend tiefer Augenpunkt gewählt, denn schon die zweit unterste Stufe sieht man nicht mehr in Obersicht. Dadurch ist zwar die Illusion des Herabschreitens gestört worden, aber der tiefe Gesichtspunkt unterstützt das plötzliche von obenher Erscheinen des Engels im Rücken der Maria. Die ganze Vorstellung vom Wesen des Engels, das deutlich erschrockene aber maßvolle Umwenden der Maria, das schöne Hinbeugen des Engels und das Anschmiegen der Bewegungen sind das reifste aus unserer ganzen Folge. Für das Bild ist aus dem Raum eines Gemaches nur der Winkel unter dem lastenden weitgespannten Betthimmel herausgeschnitten, welcher die ganze Fläche füllt. Die einzig gelassene Öffnung schließen ein Lichtstrahlenfächer und der Engel mit seinem gewaltigen Erscheinen. Die Anregung zu der Raumgestaltung und zu dem über Rückenerscheinen hat Holbein wohl aus Dürer, aus der kleinen Holzschnittpassion, er steigert die Motive aber bedeutend. In der Verkündigung des kleinen Hortulus ist, ähnlich wie bei dem Vergleich der beiden Davidsbilder, das über Rückenerscheinen aufgegeben, die Figuren stehen sich, die Bildränder bzw. die Bildecken betonend gegenüber und sind nach dem Bildinneren zu gedreht. Diese Anordnung sieht einfacher und kräftiger aus, ist aber als Aufgabe bedeutend weniger.

Bei der Heimsuchung[1]) hat der Gang Marias über das Gebirge zu Elisabeth Gelegenheit zur Zeichnung einer mächtigen Hochgebirgslandschaft gegeben, womit der Künstler die ganze Bildfläche füllen konnte, was ihm in diesem Zyklus so sehr am Herzen lag. Von einer Einsattlung, die den Schauplatz der Heimsuchung bildet, steigt das Terrain links zu Niederwald und zu einer Bergstraße an, die in ihrem weiteren Verlauf mit Geländern versichert auf einen ausgemauerten gewölbten Durchschlag durch den Berg zuführt. Darüber erheben sich Alpenhöhen bis in die Region ewig sich stauender Wolkenbänke und der daraus sich gewaltsam durchringenden Sonnenscheibe. Rechts sieht man in einem graden Fall den Absturz des ganzen Gebirgsmassives bis in ein Tal, das tiefer als der Schauplatz der Heimsuchung liegt, und woher sich das starke Tor einer fernen Stadt ins Bild schiebt. Zwei überflüssige Füllfiguren rechts am Rand stören hier sichtlich die Wirkung der Landschaft, man muß sie sich einmal mit dem Finger zudecken. Als Gegengewicht gegen die gewaltigen Berge, ja um ihnen erst

(1) Wahrscheinlich der von Auerbach beschriebene Schnitt, den Woltmann 2. Aufl. II. S. 222 zitiert: Maria invisens Elisabetham comitante Josepho. J. F. forte H. H."

Digitized by Google

den richtigen Maßstab zu schaffen, hat Holbein die Figuren bis an den vordersten Rand vorgeschoben, was, ehe man den Grund erkannt hat, primitiv aussieht ohne es in Wahrheit zu sein. Die Heimsuchung des kleinen Hortulus ist in der Komposition ähnlich, anstatt der vornehm kühlen Begrüßung unseres Bildes umarmen sich dort die Frauen, unter Benützung eines Dürerischen Motives des Marienlebens, aber viel stürmischer als bei Dürer. Dazu paßt dann auch der Schritt des Joseph besser als auf unserem Bild, der in Wirklichkeit doch kaum so dicht hinter der bereits ruhig dastehenden Maria noch so sehr mit seinem gewaltigen Landbotenschritt ausholen könnte.

Auf dem Bild des büßenden David bemerkt man, daß die Fittige des Engels in Federn bestehen, die ihm aus den Armen selbst herauswachsen. Bekanntlich hat man diese Bildung schon an den Engelchen des einen Freiburger Altarflügels bemerkt, sonst ist sie mir im Holbeinwerk nicht gerade erinnerlich.

Die prächtigen Typen des Hirtenbildes wurden schon besprochen, famos ist an ihnen das Stoffliche, die Fellstiefel, die Ledersäcke usw. charakterisiert. Die Komposition ist bei dem Bestreben der Bildfüllung fein ausgeglichen; deshalb steigt der Boden leicht nach rechts an, wo sich die Körper um einen mächtigen Baum sammeln, den man schon aus der Ölbergszene der Basler Leinwandpassion kennt. So ist Platz gewonnen, die Herde beschaulich zu schildern, bei der sich, wie im kleinen Hortulus, das Böcklein unbekümmert um die heilige Nacht aufführt. Der Hund, der z. B. in der gleichen Szene der „Heures" des Simon Vostre (Paris 1502) ruhig weiterschläft, hebt hier seinen Kopf und gibt Laut gegen den Engel; im kleinen Hortulus hat er sich aber aufgerichtet und heult mit einer angezogenen Pfote die himmlische Erscheinung kräftig an. Sonst zeigt die Komposition dort wieder das Streben nach Rahmenbetonung, wie die zwei in die linke Ecke gerückten und nach innen schauenden Hirten zeigen. Nur die prächtig erfundene Stellung des auf dem Rücken liegenden mittels der Ellbogen sich leicht aufrichtenden rechten Hirten ist ganz gleich geblieben. Gleich wie die Bildanordnung ist im kleinen Hortulus auch das Licht gesammelter, man sieht den deutlichen Widerschein des Feuers auf den Gestalten, dazu herrscht wirkliche Nacht am Himmel. In all' dem ist unsere Illustration noch tastend.

Bei der Geburt Christi ist die Bildfläche ängstlich angefüllt. Die Räumlichkeit selbst ist deutlich aus dem Kupferstich Dürers der Geburt Christi von 1504 (B. 2) entlehnt, fast sämtliche Elemente sind in etwas anderer Zusammenstellung verwertet. Mit der dunklen Schattenwand und ihrem gekuppelten Fenster, die bei Dürer links von Maria steht, hat Holbein in seinem Bestreben zu füllen hier den Raum hinten überquer abgeschlossen. Das war zu viel und die unglückliche schwarze Wand verdirbt die ganze Übersichtlichkeit des Bildes. Die Perspektive ist nicht einwandfrei, an der Stelle, wo der hl. Joseph in dem Raum kniet, könnte er sich kaum in ganzer Gestalt aufrichten. Der Augenpunkt ist auch hier sehr tief, Schichtlinien der Mauer, die ganz nah am Boden sind, verschwinden noch nach abwärts. Bringt man aber sein Auge unten in Höhe des perspektivischen Horizontes nahe an das Bild heran und besieht dieses sodann, etwa durch ein Vergrößerungsglas, so erstaunt man wie sehr man zu einem großen hochgestellten Altargemälde hinaufzuschauen wähnt. Die Komposition des kleinen Hortulus gibt schon durch die Wahl des Motives mehr Bewegung und schafft auf ähnlichem Schauplatz mehr freien Raum. Während aber auf unserem Metallschnitt die Eltern bloß fromm beten und im kleinen Hortulus freudig erstaunt sind, liegt auf dem Freiburger Altarflügel das Kind zwischen ihnen als der Quell ihres seelischen Entzückens.

Bei der Flucht nach Ägypten zeigt der kleine Hortulus recht schön das Zunehmen

Digitized by Google

der künstlerischen Kraft, vor allem durch die Plastik der Anordnung. Josephs Gestalt betont mehr als in unserem Bild den linken Rand, Maria ist mit dem Rücken ganz an den Rand geschoben, der Palmbaum steht bezeichnenderweise nicht mehr wie im großen Hortulus zwischen Joseph und der Reiterin Maria, sondern hinter Joseph am linken Rand. Im kleinen Hortulus kommt, mit etwas mehr Anlehnung an Dürers Marienleben, das kleine Züglein der Fliehenden als Wellenlinie von rechts hinten aus der Tiefe nach links vorne, bei uns ist es nur ein querüber mit leichter Abdrehung nach links hinten. Im kleinen Hortulus sieht man mehr in Dürers Auffassung in dunklen hochstämmigen Waldraum hinein, im größeren Gebetbuch zieht der Zug auf schmalem Saum an undurchdringlichem Waldesdickicht vorbei, das sehr stimmungsvoll geschildert ist.

Bei der Anbetung der Könige mag einem die herausfordernde Signatur J. F. auf dem Täfelchen auffallen. Aber Holbein hat die Belebung des vorderen Bildrandes in unserer Folge manchmal etwas Schwierigkeit gemacht, wie es auf dem vorliegenden Blatt die kaum mehr enden wollende Reihe von Gegenständen zeigt, und man kann daher annehmen, daß Holbein dieses Formschneidertäfelchen als angenehmes Requisit in der Art von Baumstamm, Hund, Stein und Kräutern verwendete. Der offene Unterstand mit dem verwitterten Strohdach erinnert zweifellos an Dürers Marienleben. Die hohe verschwindende Mauer mit Gebälk, vor der Maria sitzt, ist der erste Keim aus dem über den Weg des kleinen Hortulus nachmals die grandiose Gebäudeflucht entstand, die das Freiburger Dreikönigsbild auszeichnet. Die Gruppe der Madonna und des knienden Königs ist einer der sicheren Beweise für Holbeins Urheberschaft, denn mit jener organischen Notwendigkeit, die man bei großen Künstlern öfters beobachten kann, wird dieselbe Gruppe der Reihe nach hier und im kleinen Hortulus und im Freiburger Altarbild durch fortschreitendes Zusammenneigen der Gestalten geschlossener, gerundeter und verinnerlicht, wie ich das im Text zum kleinen Hortulus näher erörtert habe.

Auf dem Blatt der Darstellung im Tempel sieht man wieder eine dichtgedrängte Gruppe, alle Köpfe sind in gleicher Höhe und jeder Fleck ist ausgefüllt, man beachte z. B. den Kopf, den man zwischen Maria und Joseph hindurchsieht und das Frauenprofil dicht links neben dem Profil Marias; trotzdem ist dem Künstler hier die Trennung der einzelnen Gestalten mehr geglückt. Die allgemeine Ruhe der Anordnung belebt rechts der heilige Joseph mit etwas Rhythmus in seiner Gestalt, darin dem rechten Schutzheiligen des Freiburger Titelblattes von 1520 ähnlich, merkwürdigerweise auch mit ähnlicher Verzeichnung des Armes behaftet. Der Hohepriester faßt das Kind, das ihm übergeben wird, ernst ins Auge, ähnlich wie der greise König auf dem Freiburger Altarbild, er gleicht diesem auch in seiner würdevollen Erscheinung; wie jenem liegt ihm ein Tuch über die Handgelenke gebreitet, die Hände selbst sind von großer Sichtbarkeit und Ausdruck. Aber unserem Blatt fehlt noch jenes weiche Maß des gegeneinander Beugens und Anschmiegens der Gestalten und Bewegungen, wodurch auf den Freiburger Bildern das Seelische zu so höherem Ausdruck kommt. Der Tempelraum, in dem unsere Darstellung vor sich geht, ist wie der Raum bei der Geburtsszene von etwas anderer Perspektive als die Figurenkomposition, er drückt auf diese, wie er auch verengt ist. Aber weit davon entfernt, als Fehler empfunden zu werden, ist dieses Mißverhältnis das wichtigste Stimmung erzeugende Mittel. Die Anlage des Raumes ist ganz aus Dürers Marienleben entlehnt, aber im Dienst der Stimmung läßt Holbein alle Zierformen seines Vorbildes weg, seine Architektur ist archaischer, mehr im Sinne Rembrandts, und die Lichtführung darauf ist rauher. Dürer legte vernunftgemäßer die Gewölberäume, in die man durch den offenen Balkenrost hindurchsieht,

Digitized by Google

in Dunkel, Holbein läßt umgekehrt gerade diese von dem unbestimmten Flackerlicht des Kronleuchters erhellt sein, wärend die oberen Enden der Säulen und das Gebälk in rußigem Schwarz dastehen. Dürer gab einen vorsichtig geometrisch konstruierten Raum, an der Decke oben mußte nach vorne zu alles, was dem sichtbaren Grundriß entsprach, gezeichnet werden, ja die Deckenzeichnung langt sogar noch ein wenig weiter vor. Der junge Holbein aber führt die Zeichnung der Decke nur so weit vor, als sie kaum dem Mittelgrund des Bildes unten entspricht, ihm kommt es lediglich auf die Stimmung an, die er meisterhaft erreicht. Es ist kein Zweifel, daß mit der Mehrung solcher Metallschnitte uns eine neue Seite an Holbeins Kunst erschlossen wird. Man nahm die hervorragenden Helldunkelstücke auf der Basler Passionstafel als eine zu vereinzelte Erscheinung und schenkte ihnen nicht die nötige Beachtung, während diese Stimmungsbilder am Schluß einer längeren[1]) Übung stehen, wie wir durch die Gebetbuchfolgen jetzt zu erkennen anfangen.

Als Holbein für die auf Leinwand gemalte Passionsfolge in Basel die Gefangennahme Christi schilderte, wählte er die Gruppierung so, daß Christus in der Mitte aufrecht zu stehen kam und von vorn gesehen wird, der küssende Judas links, der in die Haare fassenden Haupthäscher rechts. Die Gruppe von Petrus und dem verwundeten Knecht wurde mit der Hauptgruppe verbunden, indem Christus im Augenblick des Kusses und Ergriffenwerdens dem Knecht das Ohr anheilt, was bei der aufrechten Stellung nur durch einen unmöglich lang gezogenen rechten Arm zu erreichen war. Als der Künstler darauf für unser Gebetbuch den Vorgang wieder zeichnete, hielt er an der Verbindung beider Hauptgruppen sowie an der Vorderansicht Christi und der Stelle des Judas und des Haupthäschers fest. Das Anheilen des Ohres ermöglichte er hier geschickt dadurch, daß sich Christus im Widerstreben gegen die heftige Umhalsung des Judas etwas bückt. Die Figur des verwundeten Knechtes weist gewaltigen Fortschritt auf. An Dürers kleine Kupferstichpassion erinnert, daß Christus hier eine Seilschlinge von hinten her übergestreift werden soll, sowie daß Petrus auf den Körper des Verwundeten tritt, der sonst aber ganz abweichend gezeichnet ist, bei Dürer mit dem Knie, hier mit dem nackten Fuß. Die dritte Fassung auf der berühmten Basler Passionstafel gibt die direkte Verbindung des Kusses mit dem Kampfe des Petrus gegen den Knecht auf, wie dies Dürer schon immer getan hatte, auch ist die Vorderansicht Christi zugunsten der Seitenansicht, wie sie Dürer gibt, verlassen. Dagegen hat Holbein an der Betonung des innig umhalsenden Judas einerseits und des Haupthäschers anderseits festgehalten, nur die gewisse Symmetrie, die dabei früher zu sehen war, vermieden. An Dürers kleine Holzschnittpassion erinnert hier, daß Judas durch einen Soldaten in seinem Rücken an der Schulter gegen Christus zu geschoben wird (bei Dürer langt der Soldat noch über die Schulter vor) und daß hinter Christus ein Mann, der dem Dürerischen Schlingenwerfer entspricht, den Heiland wieder bei den Haaren verhaftet, wie in der ersten Holbeinischen Fassung. Durch Beiseiteschieben der Petrusgruppe ist auf der Passionstafel, deren Schauplatz übrigens dem größeren Hortulus gleicht, vor allem ein notwendiger freier Raum innerhalb der dichten Menschenmenge geschaffen, den man auf unserer Illustration, entsprechend der allgemeinen Gewohnheit in dieser Folge, noch vermißt. Einen ganz anderen Stil zeigt dann natürlich die Plastik der einzelnen Gestalten der Passionstafel.

Das Blatt des Kalvarienberges wurde auf diesen Seiten schon mehrmals herange-

(1) P. Ganz läßt den von ihm konstruierten Holbein, der so wenig gelebt hat als er leben wird, ungefähr mit solchen Werken beginnen, denn die Passionstafel ist ja „im ersten Jahr des zweiten Basler Aufenthaltes" (also zwischen Sommer 1519 und 1520) entstanden. (Italienfahrt, Seite 610.)

Digitized by Google

zogen, seine Komposition im Text zum kleinen Hortulus besprochen. Die Magdalena hinter dem Kreuz kann auf Dürer zurückgehen, gewiß tut das aber die des kleinen Gebetbuches, die ohne Zweifel aus dem Holzschnitt des Kalvarienberges (B. 59) entlehnt ist. Daß Holbein dieses Blatt kannte, zeigten schon die Schächer der Luzerner Kreuzabnahme.

Zur Illustration des Pfingstfestes hat Holbein eine Vorlage aus französischen Gebetbüchern, die ich z. B. aus den „Heures" des Thielman Kerver in Paris 1507 kenne, kopiert. Er hat die Hauptgruppe weiter nach vorn geschoben und den Vorgang aus dem Prunksaal in unbestimmte Örtlichkeit verlegt. Auf dem Vorbild erhebt sich hinter Maria, oben halbrund mit Muschel geschlossen, eine schmalbrüstige Thronwand. Es ist für Holbein in erster Linie charakteristisch, daß er bei der Umzeichnung dieses ängstliche Ding nicht übernehmen konnte wie es war, sondern wenigstens für die eine schöne Gestalt der Maria eine zu ihr gut proportionierte breite Nische schuf, wenn er auch dadurch den Raum, die Apostelschar einigermaßen würdig zu schildern, gänzlich verlor. Im übrigen merkt man beinahe, wie ihm an dem Vorwurf die Lust ausging, was dann auch den primitiven Schnitt bei den Aposteln natürlich erklären würde. Wenigstens hat Holbein, während er sonst seine Motive gern auf ähnlich bleibender Grundlage variiert, in den mehrfachen folgenden Schilderungen des Pfingstfestes mit dieser undankbaren Anlage gänzlich gebrochen.

Der schöne Schnitt der Krönung Marias in wohltuendem Dreiecksaufbau ist wieder direkt aus Dürer entlehnt, aus der Himmelfahrt des Marienlebens. Holbein hat durch kleine Veränderungen der Gruppe etwas mehr Ruhe gegeben und bewegte sich dabei interessanterweise auf dem Wege, wie dieselbe Gruppe auf der Kopie des Hellerschen Altares von Dürer verändert erscheint, nur daß Dürer den Weg in umgekehrter Richtung gegangen wäre. Als Detail ist noch das Halten der Krone beachtenswert; während sie auf Dürers Schnitt angefaßt wird, wie man Gegenstände gewöhnlich nimmt, wird sie bei Holbein graziös auf den Händen getragen, in verwandtem Empfinden wie Boticellis Engel auf dem Magnificat der Uffizien. Bei Holbein findet man diese italienisch anmutende Fingerhaltung mit der charakteristischen Stellung des Daumens übrigens noch viel ausgesprochener auf dem früheren Basler Abendmahlsbild, das auf Leinwand gemalt ist.

Ich möchte die Betrachtung der Holbeinschen größeren Gebetbuchsillustrationen nicht gern schließen, ohne zu erinnern, daß die vorausgegangene Untersuchung mehrmals Gelegenheit gab, über die technische Leistung des Metallschneiders J. F. ein günstiges Urteil zu gewinnen. Mir ist für die Beurteilung des technischen Könnens des Jacob Faber wichtig zu sehen, was ihm Holbein stets zumutete, nämlich die Nachahmung des Stofflich-Malerischen. Wie aber der einst als selbständiger Künstler neben Holbein gefeierte Formschneider arbeitet, wenn ihm Holbein nicht vorzeichnete und ihn überwachte, das zeigen die in der Einleitung dieser Studie schon besprochenen kleinen Matallschnitte der Verkündigung, der drei Könige und des büßenden David[1]), die hier auf der letzten Tafel abgebildet sind.

(1) Dieser Schnitt ist Kopie (oder eigene Variante?) nach einem größeren französischen Metallschnitt, den ich erst 1555 in dem Missale Cisterciense des Johann Kerbriand in Paris fand, der aber gewiß früher entstanden ist.

Digitized by Google

DIE APOKALYPTISCHEN STANZEN BEI MICHELANGELO UND DIE VERSCHWÖRUNG DER PAZZI

Von KARL BORINSKI

Michelangelos apokalyptische Stanzen von dem weltverderbenden Riesenpaar und seiner siebenfachen Brut sind seit seinem Großneffen so oft der Anstoß der Herausgeber und Leser seiner Gedichte gewesen, daß ein Anknüpfungspunkt für dies seltsam zusammenhangslose Fragment erwünscht scheint. Ich finde einen solchen bei dem zeitgenössischen, vielfach (auch durch Shakespeares Zitierung[1]) ausgezeichneten neulateinischen Dichter Baptista Mantuanus. In dem großen hexametrischen Gedicht „über das Unglück seiner Zeit" in drei Büchern (Baptistae mant. Carmelitae theologi ad Reverendissimum in Christo patrem ac Dominum D. Oliverium Carafam: Sabinen. Episcopum et Cardinalem Napoletanum de suorum temporum Calamitatibus) werden nach kurzer zeitgeschichtlicher Einleitung die „communes calamitatum causae"[2]), nämlich die sieben Todsünden, in der allegorischen Einkleidung gigantischer „Monstra" vorgeführt, und zwar unter besonderen Kapitelüberschriften „Monstrum primum Superbia", „Monstrum secundum Invidia" usw.

Der Zorn des Göttervaters hat sie, „das unversöhnliche Geschlecht des schaudervollen Todes", „aus den tiefen Schlünden des Erebus" hervorgerufen, wo „eine Megäre mit giftiger Milch, mit dem Geifer des Cerbereischen Hundes und mit dem Blute der Lerna die Monstra genährt" hat. Das erste Monstrum, „alle übrigen in sich tragend" (omnia convolvens), ihr Vater bei Michelangelo, erhebt sich, wie bei diesem, in die Lüfte (ingenti alarum stridente ductu super caetera sese tollit), hat nur ein Auge (unoque oculi rotundi circuitus), schreitet mit ungeheurem Schritte einher (ingenti movet internodia passu), begräbt Türme und Städte unter sich (jam turres regumque domos abscondit et urbes), sein Ziel die Sonne (sol est, qui corda superbis incendit), das Vorbild des Phaeton und des Riesen, den David erlegte — zwei für den Künstler gewiß bedeutsame Bezüge in diesem, stanza 16—18 (Guasti p. 325 f.) wiedergebenden, allegorischen Gemälde. Die „bleiche, gelbe, träge, langsame Alte" der folgenden Stanzen, die „mißgünstig vom Unglück der andern sich nährt, die andern haßt und an sich selbst keine Freude hat", wird man unschwer in Mantuans „monstrum secundum Invidia" erkennen: Livor edax ... pallidus, obliquumque tuens, rebus gaudere secundis nescius ...ipsa sibi gravis (später!) ... tardo movens vestigia passu ... Die Mutter der Brut in verschlossener Höhle der 20. und 22. Stanze findet sich noch ausdrücklich auf fol. CXXV als „scelerum lachrimoso in carcere mater", l'adulazion als Amme in der fragmentarischen stanza 15.

Der umstrittene Sinn dieser Gestalten wird somit — gegen Freys historische Deutung auf „die Pistojesen"! — von der Zeit selbst als allegorischer bestätigt, und zwar als

(1) Love's labour's lost IV 2 (III 2 bei Schlegel-Tieck). Der dort angeführte Vers Fauste, precor, gelida, quando pecus omne sub umbra — Ruminat ... eröffnet Mantuans Eclogen, die 1567 ins Englische übersetzt wurden. Ein Zeitgenosse konstatiert, daß das Fauste precor gelida damals berühmter war, als das arma virumque cano des Virgil, der meist fälschlich für den „old Mantuan" dieser Shakespeareschen Stelle gehalten wird.

(2) In meinem prachtvollen Inkunabeldruck — am Schluß: „Impressum Bononiae per Benedictum Hectoris Calcographum accuratissimum aere proprio Anno Salutis. M.DII. Die vero XI Junii. Civitatis habenas moderante Dno Joane Bentivolo Patriae parente Bene Merito" — auf fol. CXXII b u. ff.

Digitized by Google

Hochmut und Neid, die prinzipalen Todsünden in der scholastischen Gruppierung (auch bei Dante); nicht wie die italienischen Herausgeber auch wollten: „Furore" und „Crudeltà" oder „Avarizia". Dabei wird es uns vom lateinischen Dichter nicht verwundern, daß seine Allegorie der Superbia umgekehrt wie beim italienischen weiblich ausfällt, die der Invidia als des „Livor edax" männlich. Eher vom italienischen Dichter die männliche Ausgestaltung des ihm gleichfalls geläufigen Feminins Superbia. Ihm schwebte das Masculin orgoglio vor, bei der invidia nur das Feminin. Dies sowie die aufgeschwemmte Breite der Mantuanschen Darstellung unserer überaus prägnanten Stanzen verstärkt die von Anbeginn gegen ihre Zuweisung an Michelangelo als Dichter opponierende Kritik. Es fällt schwer anzunehmen, daß die in der allegorischen Gestaltung originelle, im Stil konzise italienische Bearbeitung der Idee aus der landläufigen und breiten lateinischen geflossen sei. Leicht aber, daß die lateinische nur eine Verwässerung der eindrucksvollen Kürze des italienischen Originals darstelle.

Allein Mantuans Dichtung weist in eine so frühe Zeit, daß dies schon chronologisch nicht in Frage zu kommen scheint. Der damals berühmte, mit dem Lorbeer des gelehrten Kunstpoeten geschmückte geistliche Dichter ist zwar von vornherein dem Verdachte entnommen, sein Gedicht der Anregung eines zu seiner Zeit noch unbekannten Kunsteleven zu verdanken. Nun stammt es aber gar aus einer Zeit, da dieser noch ein Kind war. Im dritten Buche (fol. CXLV. B. sq.) wird Papst Sixtus IV. angeredet, dessen Pontifikat 1484 zu Ende ging. Das Gedicht ist ein frühes höchst freimütiges Zeugnis für die sich im Schoß der Kirche selbst vorbereitende Umkehr von ihrer Verweltlichung. Es ist nicht zufällig dem Kardinal von Neapel Oliverio Caraffa gewidmet, dem Oheim Pauls IV.! Das Treiben der Riarier in Rom treffen Verse, wie

Sanctus ager scurris, venerabilis ara cinaedis
Servit: honorandae divum ganimedibus aedes.

Andere Völker, sie werden im einzelnen aufgeführt, verkaufen ihre Produkte!

... venalia nobis Templa, Sacerdotes, altaria sacra, coronae
Ignes, tura, preces, coelum est venale, deusque.

Der Papst wird beschworen, die ‚aetatis nostrae damnosa licentia' „seine Waffen spüren" zu lassen. Auch dies ist ein Stich gegen den in dieser Hinsicht ‚mitissimus patrum', der als ‚melioribus temporibus aptus' beklagt wird, nun aber

frustra retractans
Lora gubernator sine lege par invia fertur. (Fol. CXLVI.)

Denn nur zu gern braucht sonst dieser Papst die Waffen. Allein nicht gegen die Türken, sondern für Bürger- und Heimatskriege:

Civiles rixas et bella domestica nostri
Non reges tantum atque duces sed militi mixto
Dum picena fugax populatur litora turcus
Arma sacerdotes divorum altaria circum
Ferre preces soliti tollunt. (Fol. CXXB.)

Wir befinden uns im Anfang der achtziger Jahre des XV. Jahrhunderts, offenbar nach dem Entsatz von Otranto nach Sultan Mohammeds günstigem Tode. Statt hier den Vorteil der Christenheit zu verfolgen, greift der Papst Florenz an und Venedig Ferrara:

Causa mali caput etruscae Florentia gentis
Ausoniaeque decus, summi violare ministros
Ausa patris demens: sacrumque haurire cruorem:
Ipsa quoque indomiti genitrix Ferraria belli
Praeteritas auxit clades, dum ferre recusat
Imperium, venetoque negat parere leoni. (Fol. CXXB.)

Digitized by Google

Diese Stelle muß uns wichtig sein. Denn sie steht unter dem Eindruck der Nachwehen der Pazziverschwörung. Ein furchtbares Gericht hatte die dabei beteiligten Priester getroffen, und Florenz war infolgedessen in Bann. Auf das tragische Opfer jener Verschwörung, Giuliano von Medici, weist aber der idyllische Eingang unserer apokalyptischen Stanzen, den wir auf italienische Stanzen Polizians (aus der ‚Giostra' eben jenes Giuliano v. Medici) zurückgeführt haben (s. Rätsel des Michelangelo s. 51 f.). Und hier suchen wir auch dieses Rätsels Lösung, jetzt noch bestimmter in der damals schon vermuteten Richtung. Der Mantuanische Dichter war trotz seiner asketischen Geistlichkeit mit dem genußfrohen Mediceerkreise in Florenz, zumal aber grade mit seinem in der Mediceischen Kemnate scheel angesehenen spiritus rector Polizian, eng befreundet. „Vale: et Politianum nostrum salutato!" heißt es in einem Briefe Mantuans an Pico von Mirandola aus Bologna Cal. Oct. 1490, als Empfehlung mit anderen abgedruckt vor unserer Ausgabe. Und „Polutianus tuus est totus" schallt es aus Florenz zurück. (Opp. omnia Joannis Pici Mirandulae Concordiaeque comitis, Basileae ex off. Henricpetrina s. a. fol. 359).

Ließe sich nun nicht ausdenken, wozu schon das wiederholte Auftreten der Bezüge und Wendungen dieser Stanzenreihe auch in den lateinischen Gedichten des Polizian (vgl. Rätsel des Ma. s. 53 f.) einladet, daß hier ein dritter Text der apokalyptischen Stanzen im Hintergrunde schlummert, den sowohl der mediceische Kunsteleve als der seinem Kreise befreundete geistliche Dichter benutzt haben? Ein italienischer Stanzentext, der die apokalyptischen mit den idyllischen Ein- und Fortführungsstanzen des Motivs aus der Giostra verband? Zeigen sich doch, trotz Freys diaskeuastischen Dekreten, die die idyllischen von den apokalyptischen Stanzen trennen und ins höchste Alter des Künstlers verweisen, jene Stanzen in diesen wohl vorbereitet: Vgl. stanza 4 u. 5 (bei Guasti p. 319), die schon mit invidia und superbia anhebend, die Todsünden (avarizia, accidia, lussuria) aufzählen wie Mantuan. Und nun grade ‚orgoglio' und ‚invidia'! Bezeichnen sie nicht eben die Dämonen, denen der junge ritterliche Held der ‚Giostra' zum Schlachtopfer gebracht worden war? Wäre es undenkbar, daß in unsern Stanzen eine Fortsetzung der ‚Giostra' anhebt, die das Festlied in eine tragische Heldenklage ausklingen läßt? Der pastorale Eingang hierbei erschiene der Dichtweise des Mediceischen Kreises nur gemäß. Es gibt der Gründe genug — nicht bloß in den Umständen von Polizians Tode und der darauf folgenden Schreckenszeiten — die die Ausführung und gar den Druck hintertrieben. Gedichte in der lingua vernacula kamen für die ‚Opera omnia' der damaligen klassischen Poeten ja überhaupt kaum in Frage.

Wenn Michelangelos Gedicht am Ende doch nicht ihm gehörte! Wenn es nur eine (in stanza 15 deutlich den Abbruch verratende) Niederschrift eines seiner Phantasie zusagenden, sie produktiv anregenden Fragments aus der Jugendzeit vorstellte, das er sich über die Auto-da-fés seiner Papiere im Alter hinübergerettet hat! Eine derartige Vermutung braucht sich durch gelegentliche Ummodelungen von Versen über dem Text (ja in st. 19—20 anscheinend einer ganzen Stanze!) noch nicht für widerlegt zu halten. Denn das Fragment ist eine Skizze und fordert die bessernde Hand noch an andern Stellen heraus. St. 20, v. 2 zeigt sogar eine Verslücke, die die Herausgeber sehr unpassend ausfüllen. Denn man wird doch nicht von der Gigantin annehmen, daß sie ihren Buhlen „säugt" (latta e mamma), sondern etwa, daß sie ihn speist und pflegt (nutre e cura)! Wenn uns also der einstige Schüler Polizians Entwurf bewahrt hätte, den der apollinische Bruder in Mantua gelehrt zerarbeitete? Wie kommt unser Künstler zu dieser poetischen Gestaltung des ‚speculum morale' des Mittelalters? Wem aber wäre ihre geniale, weltliche Individualisierung in Stanzen da-

Digitized by Google

mals eher zuzuschreiben, als dem Dichter der Giostra! — Dann behielte der Bisnipote mit seiner Vermutung recht. Die Stanzen „paion dello stile di Poliziano, ma fra le cose di Poliziano non son poste"; ohne seine Einschränkung: vielleicht habe man es mit einer Nachahmung Ma's zu tun. Frey hätte sich überflüssig in seiner Biographie (I 165 Anm.) noch einmal deswegen ereifert. Die Biographen und Übersetzer hätten es ohne Not erklärt, die Leser ohne Grund gegrübelt. Einige der rätselhaftesten Blätter aus dem rätselvollen ‚Oeuvre' Michelangelos wären aus ihm zu streichen.

Es bleibt nun noch übrig, die vorgebliche Beziehung einer der schönsten und merkwürdigsten Handzeichnungen Michelangelos zu diesen apokalyptischen Stanzen zu prüfen. Mit Emphase betont sie Frey in seiner Besprechung des Vordergrundes vom Kinderbacchanal in der Windsor Royal Library (Corpus der Handzeichnungen S. 90 zu Tafel 187): „Wem fielen beim Anblicke dieses megärenhaften Weibes nicht Ma's prachtvolle Stanzen ein, in denen er mit Dantischer Wucht und packender Anschaulichkeit einen ungeschlachten Riesen schildert, der einäugig wie der Zyklop, wahl- und erbarmungslos mit seinem Fuße ganze Städte zertritt, um dann fortzufahren: Ein großes, altes, schwerfälliges Weib hat er bei sich, welches säugt und päppelt (vgl. oben!) dieses Schreckgebild . . . Bleich ist es und gelb und an seinem welken Busen trägt es allein das Zeichen seines Herrn (und Meisters) usw." Statt diese Beziehungen zu erweisen, werden sie alsbald zur Bestätigung der chronologischen Hypothese für das Blatt (Ende 1534 „zu den für Tom. Cavalieri gearbeiteten") benutzt: „Diese Verse, die in ihrer Detailmalerei parallele Züge zu dieser Gruppe bieten, sind Ende der dreißiger Jahre, etwa um 1537/8, also nicht allzuweit von diesem Blatte entfernt, gedichtet worden (vgl. Dichtungen Nr. LXIX p. 349)."

Sehen wir uns diese „parallelen Züge" einmal näher an. Wir finden eine alte Paniske, in einen Winkel gekauert in stumpfem Elend zu Boden blickend, wie sie auf der einen Seite mit einem ihrer Ziegenbeine ein unter ihrem Mantel bekümmert eingeschlafenes Kind stützt, auf der andern ein neben ihr liegendes mit dem Schrotbeutel ihrer linken Brust sichtlich vergeblich säugt. Der ‚welke Busen' wäre der einzige parallele Zug zu dem weltbedrohenden Riesenweibe der Stanzen, wenn — er im Original stünde. Aber wie kommt Frey dazu, grave seno mit welkem Busen zu übersetzen? Müßte das nicht gerade mit schwerem, vollem Busen gegeben werden, wenn das Säugeamt bei dem Monstrum überhaupt Sinn hätte! Den hat es aber nicht (vgl. oben!). Die Italiener interpretieren daher lieber seno hier als Mutterschoß: „ein Zeichen (Pfand) ihres Herrn trägt sie in ihrem schwangeren Leibe" (gravido seno; Guasti p. 327).

Nun der in die Wolken ragende, Städte zertretende Riese mit dem einen Auge! Ihm „parallele Züge" also zeigt der in bleierner Lethargie (torpor) zusammengesunkene, völlig normal gezeichnete Mann auf der andern Seite des Vordergrunds, den ein mitleidiger Putto neben ihm mit dem Mantel der Liebe bedeckt? Frey denkt ja alsbald selbst an den Noah der Sixtinischen Decke und läßt „die anderen Putten daneben . . . den Fall besprechen". Der eine Putto wendet sich jedenfalls schamhaft von dem Anblick hinweg. Das also sind die Empfindungen, die die ‚Monstra' hier erwecken. Ein kümmerliches apokalyptisches Paar!

Man könnte an allerlei bei diesen seltsamen Assistenten des Puttenschmauses denken. Man könnte bei dem Platoniker an den schlafenden Poros (Überfluß) und die Mutter des Eros, die Penia (Armut) denken, die ihn vor den Stufen des Götterschmauses zu Ehren der Aphrodite von jenem empfängt (Plato Symposion p. 203 B). Will man durchaus an die Allegorien unserer Stanzen denken, so könnte man hier den Neid — vor den Toren des Überflusses — und den Hochmut vor dem Fall — jedoch keineswegs mit apokalyptischen ‚Zügen' ausgestattet, wiederfinden. Aber das bliebe ein bloßes

Digitized by Google

Raten. Wirklich ausgedrückt ist von dem Zeichner auf der einen Seite nur die Bedürftigkeit (auf die wohl auch die Reste eines kärglichen Mahles vor der ausgehungerten Paniske hindeuten! Ich sehe einen Fischkopf, eine leere Schale und eine Zwiebel in der hier anscheinend besonders mangelhaften Reproduktion). Auf der andern Seite der Schlaf oder der Stumpfsinn in seiner Blöße. Passender könnte man auf Mangel und Bloßstellung im Gefolge solcher Orgien, als der Idee des Künstlers zugrunde liegend, schließen. Allein solch grämliche Aschermittwochpredigt liegt der kindlichen Heiterkeit dieses sonnigen Scherzos fern. Es muß damit eine besondere Bewandnis haben.

Welche? Das habe ich in meinem Buche über Michelangelo und Dante (s. 68 f.) eben aus der Beziehung seines Dichters auf die gute Seite eines Bacchanals zu deuten gesucht. Es heilt bei ihm im 4. Kreise des Purgatorio (18, 91 ff.) das Laster der Freud- und Lebenslieblosen, das gefürchtete Mönchslaster des Mittelalters, die Acidia, das trübe, graue Weltelend mit seinem Gefolge dumpf hinbrütender Trägheit. Beides versinnbildlichen unsere Vordergrundsfiguren. Auch Mantuan schildert die Acidia als häßliches, „megärenhaftes", haariges, schmutziges, bettelbedürftiges Monstrum (das siebente), wie hier unser Künstler. In dem stumpfsinnig dahingesunkenen Ebenbilde des Torpor aber schildert er die ‚Negligentia et Pigritia', von der sich die ‚Accidiosi' nach Landinos Kommentar zu der Dantestelle zu reinigen haben, die sie nun durch bacchisches Treiben d. h. durch übermäßige Erreglichkeit bedecken, vergessen machen. In diese psychische Kur des ‚Contraria contrariis' schlägt auch das Tragen des Esels durch die bacchischen Genien, nach einer bekannten morgenländischen Parabel (vom Bauer und seinem Sohn, die schließlich den Einreden der Welt zu Gefallen ihren Esel tragen) ein Bild der verkehrten Welt, hier des Karnevals. Ich habe (a. a. O. s. 69) es auf zeitgenössischen Bilderbogen nachgewiesen; und allein dieser Bezug würde genügen, das ‚Kinderbacchanal' von allen Anspielungen auf die apokalyptischen Stanzen loszusprechen.

Digitized by Google

DIE BILDNISSE DER VITTORIA COLONNA

Mit vier Abbildungen auf einer Tafel

Von HANNS SCHULZE

Eine Anzahl schöner Frauenbildnisse von Sebastiano del Piombos Hand tragen Vittoria Colonnas, der Dichterin und der Freundin Michelangelos, Namen, ohne anderen Anspruch darauf zu haben als die Tatsache, daß Vasari in seiner Vita des Sebastiano berichtet, dieser habe den Marchese und die Marchesa von Pescara gemalt[1]). Auch das Doppelporträt der Sammlung Santangelo in Neapel, in dem Crowe und Cavalcaselle[2]) das des Marchese und der Marchesa vermuteten, stellt nicht Vittoria und ihren Gatten dar. Von Sebastianos Hand scheinen wir also kein Bildnis dieser edlen Frau zu besitzen und die Frage ist: besitzen wir überhaupt ein Bild von ihr? Als ein authentisches Bild sah man lange Zeit das des Gerolamo Muziano in der Colonnagalerie in Rom an (Abb. 1). Eine junge Frau in reicher vornehmer Tracht, über dem Haupt ein Schleier und ein Schmuckband, mit sympathischen Zügen, einer hohen Stirne, langer, gerader Nase, schlau blickenden, schmalen Augen, einem ein wenig sinnlichen Munde und unbedeutendem Kinn.

Stellt dies Bild Vittoria Colonna dar, so glauben wir sie wiederzuerkennen in dem Bilde Bronzinos in den Uffizien in Florenz, jenem Porträt einer Dame in Trauer, die in einem Sessel an einem Tische sitzt, eine antike Gemme in der Hand haltend. Auf dem Tische neben ihr steht eine verkleinerte Kopie der Rahel Michelangelos vom Juliusgrabe (Abb. 2). Verlockt schon dieser Umstand und die allgemeine Ähnlichkeit der Züge mit denen auf dem Bildnisse Muzianos dazu, in dieser Frau Vittoria zu erkennen, so scheint unsere Vermutung bestärkt, wenn wir bei näherer Betrachtung sehen, daß auch die Intarsia von Sessel und Tisch michelangeleske Motive, wie die Gestalten der Medicikapellen von San Lorenzo und Flußgötter wiedergeben.

Wer anders als Vittoria Colonna sollte diese rätselhafte Liebhaberin der Kunst Michelangelos sein? Und doch wird die weitere Untersuchung zeigen, daß wir uns auf einem Irrweg befinden und es weiter ein Rätsel bleiben muß, wer diese Freundin Michelangelos ist.

Bevor wir aber uns dem zweiten Teil der Untersuchung zuwenden, seien kurz die Bilder aufgeführt, die noch den Namen der Vittoria Colonna tragen. Außer den Eingangs erwähnten schönen Gestalten Sebastianos (Paris, Köln) und dem Doppelbildnis in Neapel trugen oder tragen noch ihre Namen:

1. die Magdalena Sebastianos in der Sammlung Cook in Richmond.

2. die sog. Fornarina der Uffizien.

3./4. die weiblichen Bildnisse bei Don Fabrizio Colonna und dem Grafen Stroganoff in Rom.

5./7. die Zeichnungen Michelangelos: die sog. Vittoria oder Zenobia der Uffizien, die sog. Marchesa von Pescara aus der Malcolmschen Sammlung im British Museum in London, und die von Frey[3]) als Bildnis Vittorias nach ihrem Tode angesehene Skizze in der Casa Buonarotti; die ältere Frau mit nackten, welken Brüsten.

8. Das Idealbildnis der Casa Buonarotti von Pontormo.

Die Bilder 1—4 zeigen eine nicht wegzuleugnende Familienähnlichkeit, sind aber

(1) Vasari-Gronau V, p. 114.
(2) Crowe-Cavalcaselle VI, p. 402.
(3) Frey, Dichtungen Michelangelos S. 385.

Digitized by Google

alle ebenso wie Michelangelos Gestalten nicht Vittoria Colonna. Auf Pontormos Bild werden wir zum Schluß noch zurückkommen.

Sollen wir also weiter annehmen nur Muzianos und Bronzinos Bild hätten eine Anwartschaft, Vittorias Namen zu tragen? Jene nüchternen unbedeutenden Züge lassen es doch als kaum glaublich erscheinen, daß wir es hier mit der Frau zu tun haben, die die bedeutendste ihres Jahrhunderts war und die einen der größten Künstler aller Zeiten zu seinen herrlichsten Sonetten begeisterte!

Was können wir nun den literarischen Quellen über ihr Aussehen entnehmen?

Michelangelos Sonette sprechen in immer neuen Tönen von ihrer unerhörten Schönheit und nach ihm haben Francesco da Hollanda, Condivi, Vasari und andere bis in die neueste Zeit hinein von ihrer großen Schönheit gesprochen. Bis in seinem Michelangelo im zweiten Bande Henry Thode diese schöne Illusion zerstörte und Zeugen dafür anführte, daß Vittoria nicht nur keine große körperliche Schönheit besessen habe, sondern sogar unschön, im Alter geradezu häßlich gewesen sei. Und sollte nicht vielmehr die Schönheit dieser Frau in ihrer inneren, seelischen Größe zu suchen sein? Die Zeugen Thodes sind Filonico Alicarnasso[1]), der Biograph Vittorias und die Medaillen, die doch zumeist ohne Scheu die Menschen gaben, wie sie waren.

Alicarnasso sagt in seiner Biographie ... als sie sich mit dem Marchese von Pescaro vermählt hatte, befleißigte sie sich die Gaben ihres Geistes auszubilden, denn da sie keine große (körperliche) Schönheit besaß, unterrichtete sie sich in der Literatur und erwarb sich Kenntnisse, um sich die unverwesliche Schönheit, die nicht wie alle anderen abnimmt, zu sichern."

Und weiter die Medaillen. Was sagen sie uns über das Aussehen Vittorias (Wien, Paris, Florenz)[2]).

Auf ihnen ist Vittoria ungemein bedeutend anzusehen. Keine Schönheit, eher das Gegenteil! In Witwentracht mit großem Schleier wird sie dargestellt. Das Gesicht zeigt als charakteristische Merkmale eine hohe gewölbte Stirn, eine lange, spitze gebogene Nase, scharfe Backenknochen, eine etwas vorgestreckte Unterlippe und ein starkes vorspringendes Kinn.

Dieselben Züge weist auch ein Holzschnitt auf, den D'Achiardi[3]) in seiner Biographie Sebastianos del Piombo publiziert hat! Als Titelblatt der Ausgabe der Rime[4]) der Vittoria Colonna in Venedig 1540 befindet sich dort ein unbedeutender Holzschnitt mit dem Bildnis Vittorias in hohem Alter mit denselben Charakteristiken wie sie die früheren Medaillen geben.

Sind uns so Vittorias Züge klar geworden, so dürfen wir auch das Bild des Christoforo del Altissimo im Verbindungsgang der Uffizien und des Palazzo Pitti in Florenz als ähnlich ansehen, das uns Vittoria jünger und mit einem die hohe Stirne vollständig verdeckenden Witwenschleier gibt.

Weiter ist uns durch diese Zusammenstellung die Möglichkeit gegeben eine Vermutung Néoustroieffs zur Gewißheit zu erheben[5]), der das Bild einer Petrarca lesenden Dame von Angelo Bronzino in der Sammlung des Grafen Leuchtenberg in Petersburg (Abb. 3) als das der Vittoria anzusehen geneigt war.

In schwarzer Kleidung mit einem feingefälteten Hemde im Brustausschnitt, einer

(1) Filonico Alicarnasso. Vita V. C. Thode. Michelangelo II, p. 364.
(2) Alfred Armand. Les medailleurs italiens. 1887 Paris.
(3) D'Achiardi Sebastiano del Piombo. Roma 1898 p. 203.
(4) Rime de la Diva Vetuoria Colonna de Pescara inclita Marchesa etc. In Venezia MDXXXX.
(5) Néoustroieff. Arte VI. 1903.

Digitized by Google

Haube auf dem Kopfe, über der ein an der Brust verknüpfter Schleier liegt, sitzt die Dame in einem Sessel, mit den schlanken Fingern einen aufgeschlagenen Band Petrarcascher Sonette haltend. Auf den Seiten sind die Sonette XLI: Se voi poteste per turbati segni etc., das Sonett, in dem der Dichter Laura mahnt, das Herz nicht zu hassen, das sie nicht mehr lassen kann, und CLXXXII I'ho pregato Amor, e nel riprego etc. zu lesen.

Leider war es noch nicht möglich eine Beziehung dieser Sonette zu denen Vittorias oder Michelangelos festzustellen. Den hochbedeutenden Kopf kann man mit denselben Worten schildern, die Thode bei der Beschreibung der Medaillen brauchte: „ . . . der fast männlich wirkende Kopf zeigt eine hohe gewölbte Stirne, eine lange, ein wenig gebogene, spitzige Nase, eine kurze Oberlippe, eine etwas vorstehende Unterlippe und ein prononziertes Kinn. Die in den Jugendbildnissen ungefällig wirkenden Züge, in denen sich das Geistige auf Kosten sinnlicher Reize geltend macht, sind im Alter geradezu unschön geworden."

Das Bild ist in Bronzinos Oeuvre ziemlich eng, als um die Mitte der vierziger Jahre entstanden, zu begrenzen und dürfte um 1546 in Rom, wo sich Vittoria seit 1545 bis zu ihrem Tode und damals auch Bronzino aufhielt, entstanden sein. Mag sich Bronzino auch vielleicht gescheut haben, die gealterten Züge der Frau, wie sie uns etwa der primitive Holzschnitt von 1540 gibt, in ihrer ganzen Häßlichkeit zu geben, ein zutreffendes Bild von ihrem Aussehen hat er uns doch vermittelt.

Über die Zeichnungen Michelangelos zu sprechen erübrigt sich, ihre Bezeichnung als Vittoria Colonna hat als gänzlich willkürlich Thode im zweiten Bande seiner kritischen Untersuchungen zurückgewiesen und über die Bezeichnung der welken Alten als Vittoria Colonna durch Frey braucht wohl kein Wort verloren zu werden.

Zum Schluß sei noch auf das Idealbildnis Pontormos in der Casa Buonarotti in Florenz hingewiesen. Hier hat der Künstler versucht, aus den charakteristischen Zügen Vittorias durch Idealisierung eine allgemeine Schönheit herzustellen (Abb. 4).

Ist auch der Traum von der schönen Vittoria Colonna zerstört und nur in Michelangelos Sonetten fortdauernd, so erscheint uns die Bedeutung der Frau durch den Anblick ihres Bildes in den Medaillen und dem Petersburger Bilde klarer und größer als sie uns das einst ihren Namen führende Bild Muzianos zu geben schien.

Digitized by Google

MISZELLEN

ZU VEIT STOSS.

(Dazu drei Abbildungen auf einer Tafel.)

Bekanntlich hat B. Daun (Veit Stoß und seine Schule, Leipzig 1903, S. 80) in dem hier abgebildeten kleinen Relief in Lindenholz (Abb. 1, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) das einzige noch fehlende Relief der Stoßschen Rosenkranztafel vermutet. Im Katalog der Berliner Bildwerke (Die deutschen Bildwerke, Berlin 1910, Nr. 185) habe ich bereits bemerkt, daß schon die Maße gegen diese Annahme sprechen; das Berliner Relief ist zu schmal; es würde auch wahrscheinlich, wenn es zum Rosenkranz gehört hätte, der Reliefgrund oben fortgenommen sein. Vor allem aber zeigt das Relief im Stil mit Stoß' Art keinerlei nähere Verwandtschaft, besonders in der Modellierung des Nackten nicht. Abb. 2 tut denn auch dar, daß es sich um eine, zwar nicht ganz uninteressante Kopie nach Dürers Holzschnitt der kleinen Passion (B. 46) handelt.

Man mag einen Augenblick denken, das Verhältnis könnte auch umgekehrt sein, denn auf dem Relief sind Perspektive und Standmotiv Christi noch gotisch, gotisch ist auch das Übereinander der Engel; doch ist es natürlich ganz ausgeschlossen, daß Dürer ein unbedeutendes kleines Relief so genau nachgeahmt hätte (vgl. den Mantelsaum Christi); die Engelgruppe ist nur eine Verlegenheit, das Zurücknehmen des Vorhangs durch den vordersten ganz unmotiviert u. a. m.

Es wäre wohl an der Zeit, daß in dem Stoßoeuvre einmal gründlich aufgeräumt würde, nachdem es in letzter Zeit durch Hermann Voß und Fr. Traugott Schulz (signiertes Verkündigungsrelief in Langenzenn von 1513 und stoßartige Reliefs mit Marienszenen in Dormitz, Mitt. a. d. German. Nat.-Mus. 1908) erfreulichen Zuwachs erfahren hat. B. Daun, der um Stoß so vielfach Verdiente, hat seinem Helden auch manches ihm Fremde zugemutet (vgl. auch Hampe, Mitt. f. Gesch. d. Stadt Nürnberg, XVI, 286). Ich rechne dahin jenes merkwürdige Relief des ungerechten (nach Gümbel des gerechten) Richters, das identisch ist mit dem im 17. Jahrhundert Dürer zugeschriebenen Schnitzwerk über der Ratsstubentür (Gümbel, Repert. f. K.-W., 1908, S. 140, Anm. u. Daun a. a. O., Abb. 70). Daun weist zum Vergleich auf die dem Sujet nach allerdings entsprechende kleine Darstellung auf der Relieffolge der zehn Gebote (München, National-Museum), die er mit Recht für Stoß in Anspruch nimmt. Aber wie verschieden sind beide Darstellungen dem Stile nach! Der Meister der Nürnberger Gruppe bewältigt spielend den Kontrapost (der Reiche) und damit geht das Zügig-Bewegte der Falten (bei dem Richter) zusammen. Stoß dagegen hält noch in seinen Spätwerken an den gotischen Bewegungsmanieren fest, er hat den antiken Kontrapost nicht aufgenommen. Die Kopftypen des Reliefs sind auch gar nicht Stoßisch, und das starke Anklatschen des Mantels an Ober- und Unterschenkel wäre zum mindesten auffallend.

Bei der schönen Grabplatte des Erzbischofs Johannes V. Gruszcynski im Dom zu Gnesen, für die sich Daun so entschieden einsetzt, scheint mir das kerzengrade, baumhaftige Emporschießen der Gestalt wenig für Stoß zu sprechen; auch die Faltengebung nicht, denn Stoß betont bei seinen Knitterfalten die Faltenrücken viel schärfer, auch im Marmor, wie der signierte Olesnicki dartut; man wird also richtiger mit Kohte diese Grabtafel einem Stoßschen Zeitgenossen geben (vgl. übrigens W. Josephi, Anzeiger des German.-Nationalmuseums, 1904, 197 f.).

Nach Hampe (Monatshefte d. kunstwiss. Lit. II, 66) wäre einer der schönsten Kruzifixe des Veit Stoß, vielleicht sein schönster, der in der Kirche zu Heroldsberg bei Nürnberg. Doch dieser ist nach Erfindung und Stil in der Art des Riemenschneider und vielleicht von dessen Hand. Es ist eine edle Schöpfung, dem Kruzifixus im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin (Die deutschen Bildwerke Nr. 217), der nur als eine Werkstattarbeit gelten kann und der auch hinter dem Darmstädter Exemplare zurückbleibt, in der Modellierung des Nackten überlegen. Der Kruzifixus von Heroldsberg ist übrigens, wie ich im Pfarrhause hörte, kein alter Besitz, sondern 1821 von einem Pfarrer nach dort gebracht. (Abb. 3).

Wie der Kruzifixus von Heroldsberg, so spukt auch die „belle allemande" des Louvre in der Stoßforschung; sie soll mit der Eva identisch sein, die Veit für den König von Portugal gearbeitet hat. Hände und Füße der schönen Pariser Figur sind neu, der Kopf nicht charakteristisch für Stoß, er ist viel zu abgeplattet, auch in den Augenpartien. Stoß liebt geschwelltere Lippen; eher könnte man hier an einen Zusammenhang mit der kleinen, früher Riemenschneider zugeschriebenen Sitzmadonna des Berliner Kaiser-Friedrich-Museums glauben (Deutsche Bildwerke, Nr. 151), die aus dem fränkisch-schwäbischen Grenzgebiet stammen mag. Doch irrt man leicht beim Vergleichen dieser weiblichen Typen, die einander oft so ähnlich sind, auch wo sie nichts von einander wissen;

Digitized by Google

die kleine Madonna in Berlin hatte ich als den in Wien (Hofmuseum und k. k. österr. Museum) bewahrten schönen Bildwerken verwandt bezeichnet (Büste der hl. Katharina, Allegorie der Vergänglichkeit), doch sind auch hier Nüancen (spitzeres Vorschieben des Mundes bei der „Vergänglichkeit" z. B.), die einen engeren Zusammenhang ausschließen. W. Vöge.

ZU DEN STICHEN DES MEISTERS DES AMSTERDAMER KABINETTS

Man hat längst erkannt, daß in den Stichen des Meisters ein gut Teil Volkspoesie steckt. Doch ist man der inhaltlichen Deutung im einzelnen noch nicht weiter nachgegangen. Bei der grandiosen Darstellung der drei lebenden und der drei toten Könige ist die Quelle in der weitverbreiteten Volkslegende am meisten ersichtlich[1]). Inhaltlich enge zusammen damit gehört der eindrucksvolle Jüngling und Tod (L. 58), welche Darstellung an die Dichtungen vom Leben und Tode anknüpft und demselben Kreis des Memento mori angehört. Die Stiche, die von der Macht des Weibes sprechen, wo ein vielversprechender Blick einer Schönen den klugen, weisen Salomo vor dem Götzenbild zu knieen zwingt (L. 7), und wo der große Philosoph auf allen Vieren kriecht, während eine reizvolle Hetäre auf ihm reitet (L. 54), geben sich ohne weiteres als Illustration eines Sagenstoffes. Derselben Sphäre gehören die Stiche des wilden Mannes auf dem Einhorn (L. 52) und etwa das nackte Weib auf einer Hirschkuh dahinjagend (L. 51) an, die zweifelsohne ihre literarischen Parallelen haben. Ich möchte hier den Versuch einer neuen Deutung vorschlagen zu L. 73, wo auf sonniger Au drei Jünglinge sich um eine junge Schöne gesellt haben, offenbar zum Kartenspiel, während ein Schalk von hinten zuschaut.

Ich glaube, daß hier eine alte Volkslegende nachwirkt und dargestellt ist: die Legende von dem Weib und ihren drei Liebhabern[2]). Diese Sage kommt bereits in indischen und antiken Sprüchen vor, wird dann z. B. von dem provenzalischen Dichter Savaric von Mauleon behandelt[3]), und erscheint in mannigfachen Gestaltungen bis zum XVII. Jahrhundert. Eine junge Dame sitzt mit drei Verehrern zusammen und will keinem ihre Gunst versagen; dem einem blickt sie in die Augen, dem anderen reicht sie die Hand und dem dritten tritt sie lächelnd auf den Fuß. Jeder glaubt sich ihrer Gunst versichert.

Die Szene ist bildlich oft dargestellt worden. Bereits im „Welschen Gast" des Thomasin von Zirclaere (Heidelberg. Cod. pal germ. 389, fol. 20b) begegnet sie uns, unter dem Titel „Daz unstete wip und ir minnere". Dort sitzt das ungetreue Weib in der Mitte; sie faßt einem Liebhaber kosend ans Kinn, indem sie zugleich über einen zweiten rechts neben ihr sitzenden Anbeter, welchem sie zum Zeichen der Gunst auf den Fuß tritt, einem dritten, zu äußerst links im Bilde stehenden die Hand reicht. Ein Vierter erscheint hier noch rechts; er wird durch freundliche Blicke begütigt. Köhler erwähnt noch weitere Darstellungen: einen Kupferstich des Meisters BKG (Nagler, Monogrammisten I. Nr. 1922, 1), einen Kupferstich von Abraham Aubry, 1650, im Germ. Museum zu Nürnberg, eine Zeichnung Usteris und eine Zeichnung aus dem Stammbuch eines Apothekergesellen vom Jahre 1641. Die Zahl ließe sich sicher leicht vermehren.

Ich glaube daher, daß dem Meister — dessen innige Vertrautheit mit der Volkspoesie uns ja bekannt ist — bei seinem Stiche die erwähnte Sage vorgeschwebt hat, wenn er auch die verschiedenen Gunstbezeugungen vereinfacht hat[1]). Zur Bestätigung unserer Ansicht möchte noch der Schalk genannt werden. Denn auf dem erwähnten Kupferstich blickt ebenfalls ein Narr der Szene zu, indem er zum Fenster hereinschauend moralisiert:

Schaw, lieber, schaw, was will das werden!
Seindt doch viel größer narn auff erdn
Den ich, wie man an diesen Drein sicht;
Ihr Keinen es doch gelinget nicht. —

Ein Wort noch zur chronologischen Gruppierung des Oeuvre unseres Meisters, die Glaser[2]) gibt. Ich freue mich, daß er zu denselben Resultaten gekommen ist, die ich bereits vor zwei Jahren im kunsthistorischen Seminar in Heidelberg vortrug, die übrigens auch Valentiner und Bock annähernd vorgeschlagen hatten. Von einer absoluten Richtigkeit kann natürlich nicht die Rede sein, und der einzelne wird immer die eine oder andere Verschiebung vornehmen. Ob freilich die in dem

(1) Daß diese Legende eine reine Volkslegende ist, wird aus meiner demnächst erscheinenden Arbeit klar, die die Verbreitung der Legende in Frankreich, Deutschland, Italien und vor allem England nachweist. Es sind fast durchweg kleine Pfarrkirchen auf dem Lande, die eine Darstellung der Legende haben.
(2) Vgl. über die Legende R. Wackernagel in Haupts Zeitschrift 6, 292 ff und R. Köhler, Germania VI, 306.
(3) Knobloch, Die Streitgedichte im Provençalischen. 1886.

(1) Daß auch der hierher gehörige Stich L. 66 (ein Jüngling zwischen zwei Frauen) auf Volkssagen zurückgeht, scheint mir wahrscheinlich. So ist z. B. das Spiel von den sieben Weibern, die um einen Mann streiten, in Kupferstichen oft behandelt worden.
(2) Monatshefte 1910, III, 145 ff.

Digitized by Google

Schema Glasers festgestellte Gruppierung immer das Richtige trifft, dürfte füglich bezweifelt werden; vor allem aber die apodiktische Aufteilung in Werke der Jugend, männlichen Reife und des Alters. Da scheint mir denn doch die Charakteristik Friedländers[1]), der bei aller Wandlungsfähigkeit doch die konstante Formauffassung und Zeichentechnik betonte, auch heute noch zu rechte zu bestehen. Willy F. Storck.

KONRAT WITZ ODER SCHONGAUER?

(Dazu zwei Abbildungen.)

Die Unbefangenheit, mit der heutzutage kunsthistorische Entdeckungen gemacht und publiziert werden, hat etwas Rührendes, noch mehr die Geschwindigkeit, mit der man aus solchen Entdeckungen Schlüsse zieht. Ein Beispiel dafür sei an dieser Stelle etwas näher beleuchtet.

Im vierten Hefte der Monatshefte, Seite 153 publiziert Franz Landsberger „erstmalig", wie der aus dem Handlungsreisendendeutsch nach Analogie von „erstklassig" so glücklich entlehnte Ausdruck lautet, zwei oberrheinische Altarflügel der Stephanskirche in Konstanz. Er bildet sie auf Tafel 37 neben dem bekannten Hohenpriester von Konrad Witz in Basel ab und gelangt dabei zu dem Ergebnis, daß der eine von ihnen ebenfalls einen Priester des alten Bundes mit Buch und Messer darstellt und, zwar nicht geradezu nach dem Bilde von Witz kopiert, aber doch von ihm beeinflußt sei. Es handle sich offenbar um eine Entlehnung, und beiden Figuren gemeinsam sei auch „tonlich" der weiße Mantel mit gelber Randborte. Da nun Wingenroth unlängst darauf aufmerksam gemacht habe, daß die Mehrzahl der Baseler Bilder von Konrad Witz aus dem Besitz Ottos III. von Hachberg, Bischofs von Konstanz stamme, so folgert er weiter, auch der Konstanzer Altar sei vielleicht in Hachbergischem Auftrage entstanden, und da Otto III. die Konstanzer Bischofswürde von 1410—1433 bekleidete, wäre er vor 1433 anzusetzen, eine Datierung der stilistisch nichts im Wege stehe. Wingenroths Vermutung würde dadurch bekräftigt, daß ein Konstanzer Maler den Baseler Altar zu Entlehnungen benutzte, den er wohl noch in Konstanz gesehen habe. — Verf. schließt seinen Artikel: „Ich würde mich freuen, wenn ein nachträglicher Fund meiner Vermutung Recht gäbe."

Leider kann ich Herrn Dr. Landsberger diese Freude nicht machen. Ich sehe in den beiden Konstanzer Flügelbildern ein ziemlich oberflächliches Machwerk der dortigen Lokalschule, stilistisch unmöglich vor 1433, sondern gegen Ende des XV. Jahrhunderts entstanden. Ich finde keine andere Ähnlichkeit mit der Witzschen Tafel in Basel, als daß beide Figuren bärtig und in Mäntel gehüllt sind, sowie daß sie Messer und Buch halten. Der Täufer Johannes trägt keineswegs, wie Landsberger behauptet, etwas von Witzschem Stil an sich, und sein Gegenstück ist sicherlich, trotz der geistreichen Erklärung dieser ungewöhnlichen Zusammenstellung von jüdischer und christlicher Priesterschaft, kein Priester des alten Bundes, sondern, wie der Heiligenschein beweist, der Apostel Bartholomaeus. Er trägt neben dem traditionellen Buch das Attribut seines Martyriums, nämlich das Messer mit dem er geschunden wurde, und außerdem, als weiteres Abzeichen seiner Würde eines Patrones der Gerber und Schuhmacher, Schuhe an den Füßen, während die übrigen Apostel meist barfuß dargestellt werden[1]). Daß es sich hier um einen Bartholomaeus und um keinen Hohenpriester handelt, bestätigt zum Überfluß noch die Tatsache, daß die Figur auf dem Konstanzer Altarflügel eine ziemlich genaue Kopie des bekannten Schongauerschen Bartholomaeus B. 39 ist. Der Kopist hat nur den Rasenhügel weggelassen, die Kopfhaltung ein wenig verändert und den Teppich im Hintergrunde wie auch den Laubwerkbogen hinzugefügt. Nimbus und Mantelbordüre sind ebenfalls Zutaten des Malers.

Schongauers Stich ist nicht datierbar. Daß die Apostelfolge B. 34—45 vor 1481 entstand, ist als sicher anzunehmen, da neun Apostel in den Hochreliefs eines Taufbeckens im Wiener Stephansdom mehr oder minder frei kopiert sind, das laut Inschrift am letzten März 1481 beendet wurde[2]). Der Bartholomaeus fehlt zwar unter diesen Kopien, es liegt aber kein Grund vor, ihn später zu datieren als die übrigen Blätter der Folge. Er ist überdies in größerem Maßstabe kopiert auf einer Federzeichnung von 1485 im Berliner Kupferstichkabinett[3]). Immerhin wird man berechtigt sein die Konstanzer Kopie ungefähr in die neunziger Jahre des XV. Jahrhunderts zu setzen.

Sapienti sat! — Wenn man die Sprache einer Kunstperiode noch so wenig beherrscht, daß man nicht einmal ihre Vokabeln im Kopfe hat, — und die Kupferstiche Schongauers sind in diesem Sinne „Vokabeln" — wenn man mit der Ikonographie der Zeit so unzureichend vertraut ist, daß

(1) Repertorium für Kunstwissenschaft XVII. p. 270.

(1) Vgl. meine Ausführungen hierüber in der Zeitschrift für christliche Kunst IV. (1891) Sp. 370.
(2) Vergl. A. Schmid im Repertorium f. K. XV. (1892) p. 24.
(3) Daneben ein Liebespaar von anderer Hand und in tergo eine ebenfalls vergrößerte Federkopie von Schongauers heiliger Barbara B. 63.

Digitized by Google

man einen Apostel für einen jüdischen Priester hält, wenn man sich endlich bei Datierungen um mehr als ein halbes Jahrhundert irren kann, dann sollte man doch meines Erachtens die Behandlung so subtiler stilistischer Fragen den besser Informierten überlassen und die wahrhaftig genügend komplizierte Fachliteratur nicht durch ganz überflüssige und das Ansehen unserer Wissenschaft bei den anderen Disziplinen noch mehr herabsetzende Artikel verwirren. Max Lehrs.

KONRAT WITZ IN KONSTANZ.

Der von Landsberger in Heft 4 dieser Zeitschrift publizierte Bartholomäus (nicht: Priester des alten Bundes) ist eine Kopie nach dem Stich Schongauers (B. 39). Fällt sonach der Gedanke an eine „Entlehnung" von Konrat Witz fort, so liegt auch darüber hinaus kein Grund vor, die Umarbeitung der Figur des Stiches für das Gemälde aus vermeintlichen Reminiszenzen gerade an die bekannte Basler Tafel (das Weiß des Mantels, die im Stich fehlende edelsteinbesetzte Randborte) zu erklären. Die Erfindung der zweiten Figur (Johannes des Täufers) gehört nach dem Stehmotiv und der Gewandbehandlung bereits dem XVI. Jahrhundert an, dem beide Tafeln auch auf Grund der Rankenform zuzuweisen sind. Wenigstens von hier aus wird es nicht möglich sein, Spuren der Tätigkeit des Witz in Konstanz zu finden.

Ernst Heidrich.

REZENSIONEN

WILHELM PINDER, Deutsche Dome des Mittelalters. Verlag Langewiesche, Düsseldorf 1910. Preis M. 1,80.

Das wertvolle Unternehmen des Verlages Langewiesche, das deutsche Publikum mit der deutschen Kunst des Mittelalters bekannt zu machen, begonnen mit der Plastik, findet in den Domen seine Fortsetzung. Auch dem Kunsthistoriker kann dieses Heft sehr nützlich sein. Denn es reproduziert vor allem die teuren Blätter der Meßbildanstalt. Die Autotypien sind mustergültig, auch für ein sehr verwöhntes Auge.

In 96 Abbildungen eine Auswahl der typischen und wertvollen Denkmäler zu geben, erfordert eine völlige Beherrschung des Materiales; im allgemeinen kann man mit der Auswahl zufrieden sein, wenn auch in Einzelheiten manche Verbesserung möglich ist. Einige Vorschläge seien im folgenden gemacht:

Als arge Lücke empfinde ich, daß eine Innenansicht des Domes zu Münster fehlt, von dem gute und zahlreiche Aufnahmen der Meßbildanstalt zu haben sind. Dieser Dom steht an Mächtigkeit des Raumeindruckes an allererster Stelle. Wie gern würde man statt seiner die häßliche Westfront der Ludgerikirche in Münster vermissen (S. 13), deren Türme modern sind, deren Portal in seiner jetzigen Gestalt recht verdächtig aussieht. Ich vermisse ferner ein Beispiel des Übergangsstiles außerhalb der Rheinlande, etwa Paradies von Maulbronn oder Bischofsgang des Magdeburger Domes oder Riddagshausen.

Die Abbildungen S. 42 u. 43 stören, sie sind im Grunde Detailansichten; für die rohe Ornamentik der Burgkapelle von Nürnberg werden sich wenig Liebhaber finden; die Kapitelle des Magdeburger Chorumganges, der überdies nochmals S. 53 in einer Ansicht gegeben ist, die ebenfalls keinen Raumeindruck gibt, gehören in die deutsche Plastik. Also für eine Neuauflage empfehle ich, anstatt der Abbildungen S. 13, 42 u. 43 eine Innenansicht des Domes zu Münster, das Paradies von Maulbronn und die Innenansicht einer Cisterzienserkirche des Übergangsstiles, etwa Riddagshausens zu geben. Schließlich würde ich S. 40 lieber eine Innenansicht von Limburg sehen, dessen Lage durch S. 41 ausreichend zur Geltung kommt.

Innerhalb der selbstverständlichen historischen Reihenfolge der Abbildungen spürt man die ordnende Hand eines feinsinnigen Menschen. Welchen Wert der Bearbeiter auf ein passendes Nebeneinander legt, zeigt die Vorbemerkung. Ganz ausgezeichnet ist die Einleitung, die in großen Zügen die historische Entwicklung und dazwischen die ästhetische Würdigung der hervorragendsten Denkmäler gibt. Ohne alle Phrasen ist sie begeistert geschrieben und imstande Begeisterung zu erwecken. Ich verweise auf das über Hersfeld, Speyer und Limburg a. L. Gesagte. Hier erkennt man den Verfasser der Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie.

Den Beschluß bilden historische Notizen zu jeder Abbildung, die das Notwendige und meist das Richtige geben.

Digitized by Google

Aber Quedlinburg ist nicht auf einer künstlichen Insel gegründet und die Decke an St. Michael in Hildesheim nicht von 1163. Burkhard Meier.

GEORGE COFFEY: Guide tho the celtic antiquities of the christian period preserved in the National Museum, Dublin. With 18 plates and 94 illustrations. Dublin, Hodges, Figgis & Co.

Seit langem hat man es in England verstanden, die (illustrierten) Museumsführer zu großen oder kleinen wissenschaftlichen Quellenwerken zu gestalten; ein Vorbild, das man bei uns leider noch allzu selten nachahmte. Das vorliegende kleine Werk ist gleicher Art. Es behandelt die irischen Kleinkunstaltertümer der christlichen Zeit bis ins 15. Jahrhundert an der Hand des Besitzes des Dubliner Nationalmuseums in Wort und Bild. Das wäre fast schon genug für seine Würdigung, wenn man dazu sagt, daß die Aufgabe vortrefflich gelöst ist. Doch ist es sicher nützlich, über den Hauptinhalt noch einige Bemerkungen hinzuzufügen. Es handelt das Büchlein hauptsächlich von Schmuckstücken, wie den bekannten Ringspangen und Haarpfeilern, von einigen Reliquiaren, darunter dem wunderschönen Schrein für St. Patricks Glocke, von Kreuzen, Stabkrücken, Beschlägen und sonstigen Geräten, an denen sich irisch-keltische Kunstüberlieferung bis ins spätere Mittelalter hinein erkennen läßt. Das letzte sind die Ogam-Inschriftensteine, Obelisken, deren Kanten eingekerbte Zeichen tragen, die man dem 5. und 6. Jahrhundert zurechnen muß — kurz eine kleine Welt mannigfacher Gegenstände.

Für den Freund frühgermanischer Kunst sind diese ihr so nahe verwandten irischen Denkmäler von hohem Interesse, oft auch durch große Schönheit ausgezeichnet. Denn das eigentlich Keltische beschränkt sich auf gar weniges; das aus der Antike oder der la-Tènezeit übernommene Formentum, das in den „Scrolls" sich am deutlichsten ausprägt, wird ja sehr bald durch die nordische, dann angelsächsische Tier- und Bandornamentik vervollständigt, ergibt dann aber in der Hand der unvergleichlich geschickten irischen Künstler jene wunderbare irische Zierweise, die in der Illuminierkunst der Manuskripte die höchsten Triumphe feiert. Und auch im Kunsthandwerk. Viele hier abgebildete Ringspangen, z. B. die Ardagh-, die Taraspange, sind wahre Kleinodien köstlicher Zierkunst; nicht minder der St. Patricksglockenschrein, die Stabkrücke von Clonmacnois.

Daß der Verfasser noch ein wenig in den Fesseln einiger älterer Anschauungen haftet, macht nicht viel aus; die Einseitigkeiten Cattaneos sind ja wohl überholt; bezüglich der Tier- und vor allem Bandornamentik, die unser Verfasser hier immer noch auf „Romano-britische" Fußböden und dergleichen zurückführt, möchten wir doch lieber Salins ausgezeichnete Untersuchungen und Ausblicke (Tierornamentik, S. 340) berücksichtigt sehen, die einem Engländer auch näher liegen dürften. — Es sei noch bemerkt, daß das Reliquiar von Lough-Erne wohl eher auf nordische, als auf irische Herkunft zu deuten, daß dagegen die berühmte Schonenplatte (Salin 586) nach diesem Material Beziehungen zu Irland zu haben scheint. Albrecht Haupt.

J. VAN DEN GHEYN, S. J., Le Bréviaire de Philippe le Bon. Reproduction des miniatures des manuscrits Nos. 9511 et 9026 de la Bibliothèque Royale de Belgique. Bruxelles, Librairie nationale d'art et d'histoire G. van Oest et Cie. 1909; in-4°, 24 S., LXI Lichtdrucktafeln.

Der Direktor der Brüsseler Handschriften-Abteilung, der mit dankenswerter Liberalität die ihm anvertrauten Schätze allen Forschern zur Verfügung stellt und schon einige der wertvollsten durch vollständige Publikation der gesamten Wissenschaft zugänglich gemacht hat, legt hier die Bildseiten des großen zweibändigen Breviars Philipps des Guten (1419—1467) in mustergültigen Reproduktionen vor. Ein kurzer Text begleitet die Tafeln. Er enthält keine bibliographische Beschreibung der Manuskripte, für die der Verfasser auf seinen Katalog der Brüsseler Handschriften Bd. I, p. 326/8 verweist. In seinen Angaben über die Herkunft des Breviars und seines Bilderschmucks schließt er sich an das an, was Leopold Delisle (Recherches sur la librairie de Charles V, I, 198) und Graf Durrieu (Revue de l'art ancien et moderne 1903) gelegentlich darüber geäußert. Mit Delisle hält er die Hs. auf Grund der Kalendereintragungen für die Kopie eines vom hl. Ludwig für die Ste. Chapelle gestifteten Buches und glaubt aus paläographischen Gründen, daß die Abschrift in Frankreich entstanden sei. Die stilistische Anknüpfung der Miniaturen an André Beauneveu, die der große Pariser Gelehrte versucht, weist er zurück und sucht mit Durrieu den oder die Maler in Flandern. Durrieus Attribution von 6 (nicht näher bezeichneten) der 9 großen Bilder an Guillaume Vrelant, den Illustrator der Histoire de Hainaut vol. II, Brüssel

Digitized by Google

9243, vom Jahre 1467, scheint ihm jedoch aus chronologischen Gründen bedenklich; denn er möchte das Breviar um 1430—40 ansetzen. Allerdings sagt er im Widerspruch hierzu bei der Beschreibung der Tafeln, die Auferstehung zeige am deutlichsten den Einfluß Vrelants. Überhaupt enthalten diese Beschreibungen einzelne stilistische Angaben, die nicht haltbar oder wenigstens unexakt sind, so der Vergleich der Engel auf der Geburt mit Gerard David, des Gottvater auf der Trinität mit dem Jesse. Freilich steht der ganze Text unter dem Zeichen der äußersten Reserve; der Verfasser bekennt, nur eine private Meinung vorzutragen und schließt: nous ne nous dissimulons pas ce qu'elle a d'hypothétique et de peu précis, mais nous pensons qu'en l'état actuel des données que l'on possède, il serait téméraire d'affirmer davantage.

Nun, etwas über sie hinauszugehen, sollte doch wohl möglich sein — wenn auch noch nicht in positiven Ergebnissen, so doch in der Kritik der bisherigen Urteile. Einige Ansätze dazu seien hier in Kürze gemacht.

Was Delisles Hypothese betrifft, so bleibt natürlich der Hinweis auf Beauneveu durchaus indiskutabel. Die Frage nach dem zugrundeliegenden Original wird auch kaum im Sinne Delisles entschieden werden können. Es muß zunächst darauf hingewiesen werden, daß das Breviar keine ikonographische Einheitlichkeit zeigt: die Psalterbilder der pars hiemalis sind von denen des 2. Teils sehr verschieden, und diese allein stehen in einem doch auch nur losen Abhängigkeitsverhältnis zur Psalterillustration des XIII. Jahrhunderts. Bei den großen Miniaturen kann eine Abhängigkeit von älteren Darstellungen erst recht nicht in Frage kommen, so daß die auf die Kalendereintragungen gegründete Hypothese Delisles kunstgeschichtlich wenigstens bedeutungslos ist.

Durrieu gegenüber ist zu sagen, daß die 9 großen Miniaturen sich auf mindestens 3 Hände verteilen und daß dem Künstler, der das Bild des Herzogs mit dem hl. Andreas gemalt hat (und dies ist das einzige das D. ausdrücklich dem Vrelant zuschreibt) nur noch die Auferstehung gehören kann. Wenn diese beiden Miniaturen eine Gruppe für sich bilden, so gehören die Wurzel Jesse und die Geburt deutlich einer zweiten Hand, und den Rest mag man auf 1—3 Künstler verteilen: der David pl. XXXVII und das Allerheiligenbild könnten von je einer besonderen Hand gemalt sein.

Zwischen der ersten und der zweiten Gruppe bestehen grundsätzliche Stilunterschiede, zwischen der ersten und der dritten ein bedeutender Qualitätsabstand. Die zweite Hand hat deutliche Beziehungen zum Meister von Flémalle, ja vielleicht könnten weitere Nachforschungen nach Miniaturen des gleichen Stilcharakters zur Erkenntnis der Grundlagen führen, auf denen der Meister von Flémalle aufbaut. Denn die beiden Bilder zeigen eine etwas frühere Stilstufe und stehen in Typen und Technik in engem Zusammenhang mit dem Miniaturenstil der Zeit um 1400. Die Verwandtschaft mit dem Meister ist zu erkennen bei einem Vergleich der Geburt mit dem Gemälde in Dijon. Man beachte die Komposition, die Typen (Joseph; die in Vorderansicht gegebene kniende Frau) und Bewegung der Figuren, die Hände, den Gewandstil. Nur ist in der Miniatur alles weicher, mehr gerundet, „gothischer". Es fehlt noch die lineare Straffheit des Flémallers. Ähnliches gilt von der Architektur. Der Stall ist mit jener Vorliebe für eingehende Detailzeichnung und stoffliche Charakteristik (Backsteinmauern, Dachbalken, Lattenwerk der Krippe) wiedergegeben, die den großen Brabanter charakterisiert. Auch im Jessebild wird man manche Verwandtschaft entdecken, wenn man vergleicht den Typus des Jesse mit dem Johannes des Werle-Altars (Verhältnis von Nase — Augen — Stirn), das Kissen, auf dem sein Haupt ruht mit dem gleich groß gebauschten auf der Somzée-Madonna, die Art, wie die musizierenden Ahnen Christi ihre Instrumente halten mit all den so besonders ausdrucksvollen Motiven des Tragens und Haltens beim Meister von Flémalle. Hier sind Zusammenhänge von nicht zu unterschätzender Bedeutung. Denn wenn auch eine direkte Abhängigkeit des Tafelmalers von dem „Burgundischen" Miniaturisten nicht behauptet werden soll, so bringt dessen von gothischer Tradition durchtränkter Stil vielleicht noch mehr als der den großen Zeitgenossen angeglichene Stil des Meisters selbst zum Bewußtsein, wie sehr dieser sich grundsätzlich von Rogier unterscheidet. Die Miniaturen schlagen eine Brücke zwischen ihm und der Kunst des XIV. Jahrhunderts und geben eine wertvolle Bestätigung für Schmarsows Satz (Die Oberrheinische Malerei S. 32), daß die Typen des Meisters „mehr Ähnlichkeit mit Melchior Broederlam bewahren als mit denen seiner Kunstgenossen in Flandern und Brabant." (Vgl. dagegen Voll, Altniederl. Malerei S. 85: „Nahe mit Rogier verwandt, wohl aus derselben Schule hervorgegangen ist ein Meister . . .").

Die übrigen Miniaturen zeigen wie gesagt ein durchaus anderes Gepräge, das Gepräge eines um mehrere Jahrzehnte fortgeschrittenen Stils. War die Ausmalung der Hs. schon früh, bald nach 1419,

Digitized by Google

begonnen worden und lange unterbrochen — oder ist der eben charakterisierte Maler nur ein Zurückgebliebener, der nach den ersten Versuchen durch jüngere Kräfte ersetzt wurde? Daß es mehrere Fortsetzer waren, lehrt der erste Blick. Nur der Maler der Auferstehung und des Philipp vor Andreas besitzt einen völlig ausgereiften Stil und Sicherheit der Darstellung. Diese beiden Miniaturen stehen in der Tat den Bildern des Vrelant in den Chroniques de Hainaut und in der Pariser Alexanderhandschrift so nahe, daß man sie auf jeden Fall in der Werkstatt entstanden denken muß, in der der junge Vrelant aufwuchs. Schwächere Werkstattsgenossen arbeiteten dann die Hauptmasse des Bilderschmucks und der Dekoration.

Vitzthum.

CARL SCHUCHHARDT, Die Hannoverschen Bildhauer der Renaissance. Herausgegeben von der Stadt Hannover; Hann.: Hahnsche Buchhandlung. — Mit 50 Tafeln u. zahlreichen Textabbildungen.

Der noch immer sehr kleinen Zahl von Spezialarbeiten über Bildhauer der norddeutschen Renaissance schließt sich Schuchhardts Werk als ein höchst willkommener Beitrag an. Was die Ausstattung anbelangt, so ist das Buch dank der Unterstützung durch die Stadt Hannover hierin vorbildlich zu nennen. Nicht nur die großen Lichtdrucktafeln sind vorzüglich, sondern auch die zahlreichen klischierten Textabbildungen sind durchweg so gut, daß sie auch bei geringeren Formaten noch Einzelheiten klar und scharf wiedergeben. — Der Inhalt umspannt einen viel weiteren Zeitraum als der Titel zunächst vermuten läßt. Abgesehen von einigen Grabsteinen der ausgehenden Gotik, sind es nicht allein Arbeiten der Renaissance, die der Verfasser zusammengetragen hat, er setzt vielmehr seine Untersuchungen bis in das beginnende Rokoko hinein fort. Freilich sind die Meister der Hoch- und Spätrenaissance ihren Vorläufern und den Nachfolgern aus der Barockzeit so sehr überlegen, daß es erklärlich erscheint, wenn der Verfasser seine Arbeit vor allem nach ihrer Epoche benannte. In einem kurzen allgemeinen Teil gibt er eingangs die Quintessenz seiner Forschungen, u. a. in einer sehr glücklich erfundenen graphischen Darstellung die Abfolge der festgestellten Meister in ihren Beziehungen zueinander; sodann Bemerkungen über die Bemalung, Wappen- und Trachtenkunde, über die Änderungen im Gebrauch der Schrift und der Sprache. Es mag dahingestellt bleiben, ob solche kunst- und kulturhistorischen Übersichten nicht besser an den Schluß des Buches gehören, da sie ja doch die letzten Konsequenzen aus den angestellten Untersuchungen und Feststellungen ziehen. Bemerkt muß aber werden, daß der Verfasser gut getan hätte, sich in dem Abschnitt über die Entwicklung des Ornamentes der von Max Deri geprägten und seither überall angenommenen Bezeichnungen zu bedienen. Grade die unrealen, schwer faßbaren Linienzüge dieser Übergangszeit vom flachen Beschlagwerk der Hochrenaissance durch das immer plastischer werdende Frühbarock bis in das voll dreidimensional wirkende Knorpelwerk des XVII. Jahrhunderts hat Deri prägnant benannt, wenn er mit Bezeichnungen wie Rahmenrollwerk, Volutengegenschwung, Keulenschwung-Flächenfüllung usf. das Ornament uns sozusagen mit Worten vorzeichnet. Die alten Begriffe Schnecken-, Ohrmuschel-, Schnörkelwerk sind gar zu farblos, lassen sich gar zu leicht auch auf andere Ornamentgruppen anwenden. Das beginnende Rokokobandelwerk kann man häufig auch Ohrmuschelähnliche Formen bilden sehen, aus dem weichen Blattwerk der Spätgotik häufig Knorpelwerk herauslesen. — Im zweiten speziellen Teil gibt Sch. sodann in 4 Gruppen geordnet die Meister, die er vorgefunden hat. Die erste Gruppe umfaßt die Zeit 1550—1600, innerhalb deren er nur dem Monogramm nach bekannte Künstler behandelt. Während man der Zuteilung der einzelnen Werke an die verschiedenen Meister hier so gut wie in den folgenden Gruppen fast durchgehends zustimmen muß, ist jedoch die Datierung gleich des ersten auf Tafel II abgebildeten Grabmales des Meisters A für den 1557 verstorbenen Jörgen Idensen und seine Frau sicherlich unrichtig. Eine genauere Betrachtung der Ornamentik an den Skulpturen dieses Meisters ergibt zweifellos, daß der Stein für Claus Fridag † 1558 der frühste, und der für Idensen der späteste ist. Die Werke bieten so geordnet — und darum möge es erlaubt sein hierüber etwas eingehender zu handeln — sogar ein vorzügliches Beispiel von der Ornamententwicklung in diesen Jahrzehnten und in dieser Gegend. Der Stein von 1558 zeigt noch offenkundige Elemente der Frührenaissance in der einfachen Rundstabprofilierung, die rahmenartig die Innendarstellung umzieht und — sehr charakteristisch — konvex nach innen einspringend, die Eckmedaillons umfaßt. Dieser sowohl wie die beiden nächsten Steine für Agatha Mecken † 1564 und der prächtige Wappenstein für den im selben Jahr gestorbenen Eberhard von Berckhausen zeigen keine Spur von Rollwerk. Sogar das auf dem letztgenannten vor-

Digitized by Google

kommende zu Ausrollungen doch wie geschaffene Schriftband legt sich noch völlig in der ruhigen Art wie etwa solche auf Bildern Cranachs, an dessen Kopftypen übrigens der mächtige Schädel des B. erinnert. Dagegen setzt auf dem Stein des Tile Huntemann † 1567 in dem Wappen das erste Rahmenrollwerk ein; die Kartuschen zeigen es dann in einfacher Kurvatur auf dem Stein des Georg Reiche † 1575, in reicherer auf dem der 1578 † Anna Hake, immer aber noch in der, aus nur einer Fläche abgeleiteten Form. Erst der Stein des Jörgen Idensen und seiner Frau trägt im oberen Drittel eine große Kartusche, bei der hinter der größeren Fläche und ihren Ausrollungen noch an drei Seiten je eine Lasche hervorquillt, die also eine zweite rahmenbildende Fläche voraussetzt. Der Idensenstein ist demnach von der alternden Witwe nicht allzulange vor ihrem Tode, etwa um 1580 gestiftet. Ein Blick auf die Ornamentik des zweiten Meisters H N zeigt dieselbe Entwicklung; auch bei ihm erscheint erst 1582 auf dem Wandmal des Erich Franke das Rollwerk. Zur Vollendung bringt es jedoch in der Anwendung des Rahmenrollwerks erst der Meister M H F Schuchhardts, dessen Stadtwappen von 1591 und Grabmal der Anna Meier höchst reizvoll sind. Ob die Deutung des Monogramms M H F auf den Bildhauer richtig ist, erscheint mir im übrigen sehr fraglich, da es Analogien (u. a. Weimar, Stadtkirche, Epitaph des Herzogs Friedrich Wilhelm I.) dafür gibt, daß der Verfasser solcher Lobgedichte sich an ihrem Schluß verewigte; Bildhauermonogramme pflegen an andrer Stelle zu stehen, wo sie auch dekorativ mitwirken. Den Meister H W zu den Meistern der Blüte zu rechnen erscheint mir wenig glücklich; er arbeitet noch völlig im Stil der voraufgehenden, während erst mit Jeremias Sutel (1587—1631) ein Meister aufkommt, der höchst selbständig die übernommene Formenwelt der Hochrenaissance zum Barock umwandelt. Denn unter ihm, der in der freiesten Weise das alte scharfrandige Rahmenrollwerk in die Keulenschwung-Flächenfüllung überführt, sie mit allem Beiwerk versehend, das hinein passen will, mit Blättern, Fruchtbündeln, Putten und Karyatiden, unter diesem eminent tüchtigen Meister vollzieht sich in Hannover die Wandlung zum vollen Barock. Das hebt Sch. mit Recht hervor, wie überhaupt dies Sutel gewidmete Kapitel den Höhepunkt des Buches bildet. Nur eine Frage hat sich Sch. m. E. zu leicht gemacht, die nach der künstlerischen Vorbildung des Sutel. Er stellt nur fest, daß sie in Hannover wohl nicht vor sich gegangen ist. Dabei scheint mir die Frage leicht zu beantworten. Die sich überschneidende elliptische Volute, die Vorliebe für vollwangige Putten und Cherubim, die mehrfach verwandte geschweifte oder kleeblattbogige Nische, vor allem aber der breitflächige Faltenschnitt der Gewänder weist zweifellos auf den Meister, der etwa von 1610—1630 eine große Anzahl von Epitaphien und Grabsteinen für den Dom zu Magdeburg geliefert hat. (Hopkorff, Meltzing, Lochow, Randau usw.) Ferner erscheint mir eine Zuschreibung an Sutel völlig unannehmbar, die des schönen Wandmals für Pastor Haller von 1622. Das reiche Ornament weicht so sehr von dem Sutelschen Stil der elliptischen Voluten, der weichen, dickwandigen Keulenschwünge ab, steckt noch so voller Erinnerungen an die flachen Riemenformen des Meisters H. W., daß ich keinen Augenblick zögere, es ihm zuzuschreiben. Daß der Aufbau dem des Sutelschen für Vasmer ähnelt, aber auch nur sehr entfernt ähnelt, dürfte wohl daher zu erklären sein, daß seit Vredemann de Vries diese Form überall gang und gäbe war. Außerdem: warum sollte nicht Sutel sehr wohl die äußere Anlage, die sich reicher variiert doch auch an den Anderten-Epitaphien Stenelts von 1611 findet — übernommen haben? Unterstützt wird diese Zuschreibung noch dadurch, daß auch den Figuren und Engelsköpfen die Sutelschen Charakteristica fehlen, die Vollwangigkeit und das Herausdrehen eines Fußes. Auf Jeremias Sutel folgt sein Schüler Ludolf Witte, dessen Namen Sch. erstmalig festgestellt hat. Seine Hauptstärke liegt in den z. T. vorzüglichen, lebensgroßen Porträtsteinen, von denen der des Pastors Meier von 1640 der beste ist, den diese Zeit überhaupt im weiten Umkreis von Hannover bis Halberstadt, Braunschweig und Magdeburg hin hervorgebracht hat. Als letzter in der Reihe wertvollerer Künstler schließt sich Peter Köster an, dem wir den wundervollen Schmuck des Leibnizhauses verdanken. Auch für ihn bleibt uns der Verfasser leider, sich auf das Urkundliche beschränkend, die Untersuchung über seine künstlerische Herkunft schuldig. Daß seine Ornamentik sowohl, wie die Behandlung des Figürlichen starke Verwandtschaft mit den Arbeiten Georg Röttgers in Braunschweig zeigt, ist mir sicher. Diesen Zusammenhängen nachzugehen, wäre um so interessanter, als gerade Köster in Hannover außerordentlich viel Nachahmer gefunden hat, die es Sch. ermöglichen, verspätete Anhänger seiner malerischen, im Verzicht auf Detailwirkung typisch barocken Kunst bis nach 1756 zu verfolgen. Freilich fallen diese Spätwerke, vor allem nach dem Eindringen des schwerfälligen Echterblattes, gegen die der Blütezeit sehr ab. Auch in Hannover führt

Digitized by Google

sich wie überall im mittel- und norddeutschen Kunstkreis das XVIII. Jahrhundert mit ziemlich plumpen, bäuerisch anmutenden Formen ein. — Um noch einige Worte über Sch.s Methode zu sagen, so hat er dem Leser durch die knappe, registrierende Form der Einzelbeschreibung, die er in stets gleichartig wiederkehrende Unterabteilungen ordnet (Gliederung, Bilder, Inschriften, Wappen, Meister usf.), die Verarbeitung seiner Resultate sehr erleichtert. Als ein großer Vorzug mag auch die vollständige Anführung und Abbildung aller vorkommenden Wappen erwähnt sein, die auch für den Heraldiker oder Familienforscher das Werk wichtig machen. Günther Deneke.

PIERRE DE NOLHAC, Nattier, Peintre de la Cour de Louis XV., Paris, Goupil et Cie. 1910.

Die „kleine Ausgabe" von N's. Nattier, die die große von 1905 z. T. verbessert und ergänzt, gibt Gelegenheit, sich mit einem der zahlreichen Bücher zu beschäftigen, die wir der leichten Fruchtbarkeit und reichen Erudition des Verfassers verdanken. Das vorliegende zählt kaum zu seinen glücklichsten Schöpfungen; man hat den Eindruck, daß sich dem Verf. das Thema mehr als Ergänzung früherer Studien über die Frauen Ludwigs XV. aufdrängte, als daß es ihm an sich verlockend erschienen wäre. Nattier ist künstlerisch nicht die Persönlichkeit, die eine eigene und eingehende Behandlung erfordert; so erscheint auch im Buche N's. die Biographie hauptsächlich als das Band, das Anekdoten über die Menschen dieses leichtlebigen Hofes locker verbindet, und die Analyse der einzelnen Bilder beschäftigt sich mehr mit den schönen Linien der dargestellten Damen als mit der Kunst des Porträtisten. Dieses Überwiegen des ikonographischen Interesses und des welthistorischen Klatsches, das dem Buch etwas Altmodisches gibt, ist bei Nattier vielleicht unvermeidlich, der sich doch nur höchst selten — kompositionell z. B. im Bildnis Madame Henriettes mit der Kniegeige, oder in der Auffassung wie z. B. im Porträt Marie Leczinskas, dessen Auffindung wir N. verdanken [1]) — über die süßliche Langweile einer konventionellen Hofkunst erhebt. Leider trägt der Verf. zu dieser Auffassung seines Helden selbst durch die Abbildungen seines Buches bei, deren Auswahl nicht immer glücklich, deren Qualität aber durchaus unerfreulich ist und den Eindruck einer glasigen Süßlichkeit erweckt.

Am interessantesten ist N. eigentlich als Typus; als Hauptvertreter eines Genres, das ihm an seinem Lebensabend die schärfsten Angriffe eintrug, dem seine Bilder dafür aber auch heute einen eigenen Reiz und damit die überhohe Wertschätzung des Marktes verdanken; er ist der eigentliche Maler des mythologischen Porträts. Dieses ist eine Form der Annäherung an die „große Kunst", eine Konzession an die dogmatische Ästhetik, der zu allen Zeiten das Porträt mit seinen speziellen Forderungen ein unverdaulicher Brocken war. Um das Porträt aus seiner untergeordneten Stellung zu erheben, gibt es für jene zwei Wege: man faßt Individuen als historische Persönlichkeiten auf oder man stellt historische (bzw. mythologische) Figuren in Gestalt bestimmter Personen dar. Den einen Weg wählt das XVII., den andern das XVIII. Jahrhundert. N. unterscheidet dieses m. E. nicht genügend, sondern setzt die Bildnisauffassung Nattiers dem allegorischen Porträt des XVII. Jhrhdts. gleich. In der Tat ist dieses aber der Auffassung Rigauds und ähnlicher Meister nahe verwandt; wie dieses will es den Dargestellten von seinen individuellen Schwächen befreit objektiv darstellen. Wenn Nocret in seinem berühmten Bild für S. Cloud Ludwig XIV. und seine Familie als Olymp malt — wie dies Sandrart schon vorher mit Ferdinand III. und den Seinen getan hatte —, so ist es ihm voller Ernst; er hat die persönlichen Eigenschaften des Sonnenkönigs nach seiner Meinung in der künstlerisch-würdigsten Weise wiedergegeben, wenn er ihn als Jupiter malt. Wenn aber Nattier die schönen Damen als Heben oder Dianen auffaßt, so liegt ihm ein ähnlicher Ernst völlig fern; der „verhinderte Historienmaler" malt anmutige Göttinnen, denen er nach Belieben die Züge dieser oder jener Dame verleiht. Nocret vergöttlicht Menschen, Nattier vermenschlicht Götter. Die Grenzlinien zwischen beiden Auffassungen sind ganz verwischt und die jüngere wächst aus der älteren heraus; um so wichtiger ist es, die Grundverschiedenheit zwischen ihnen festzuhalten.

Hätte N. das getan, so hätte er seinen Helden nicht so kampflos den Angriffen seiner Gegner überlassen müssen, deren Wortführer, C. N. Cochin, den alten Meister 1757 mit der vollen Schale seines recht wohlfeilen Witzes überschüttet. Er

(1) Die bei der französischen Ausstellung in Berlin ausgestellte Wiederholung dieses Porträts ist im Besitz des Don Jaime von Bourbon. Bei dieser Gelegenheit sei darauf hingewiesen, daß der reiche Besitz des Prinzen an Familienporträts des 18. Jahrhunderts schon wegen der guten Provenienz einer speziellen Untersuchung wert wäre. Das Bild Ludwigs XVI. als Wohltäters von Debucourt ist ein besonderes Kleinod. Andere französiche Bildnisse — auch von Nattier — aus österreichischem Adelsbesitz hoffe ich demnächst vorlegen zu können.

Digitized by Google

läßt einen fingierten Briefschreiber im Jahre 2355 die Bilder Nattiers als historische Quellen für das Frankreich des XVIII. Jahrhunderts betrachten und darüber staunen, daß die damaligen französischen Damen mit besonderer Vorliebe Raubvögel gezähmt und mit Weißwein getränkt hätten usw. Dieser Hieb auf die zahlreichen Heben Nattiers entspricht der Porträtauffassung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts; möglichste Ähnlichkeit, möglichstes Eingehen auf das gewohnte Milieu wird jetzt gefordert, mit einem Wort jene „Natürlichkeit", die dem Zeitalter entsprach und die es für das Porträt zum Dogma zu erheben nicht zögerte. Wie willkürlich, erhellt am besten daraus, daß dieser Naturalismus auf das Gebiet der „großen Kunst" nicht übergreifen durfte. Cochin selbst hat diesen Unterschied in seiner Lobrede auf Nattiers Freund Massé 1771 klar zum Ausdruck gebracht: „Il paraissait, en quelque sorte, avoir de la peinture du portrait l'idée que nous avons de la peinture d'histoire; il cherchait à rectifier la nature et à l'embellir." Diese Kritik aus dem Munde des Gegners wäre Nattier als das höchste Lob erschienen.

Hans Tietze.

HERMANN KONNERTH, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst. Mit einem Anhang: Aus dem Nachlaß Conrad Fiedlers. München u. Leipzig 1909, R. Piper & Co. 168 S. 8°.

Wer Adolf Hildebrands „Problem der Form" gelesen und wieder gelesen hatte und offen genug war, sich und anderen einzugestehen, daß er das inhaltschwere Büchlein nicht oder doch nicht vollständig zu erfassen vermöge, der wünschte sich wohl einen gewissenhaften Führer durch die mitunter etwas dunklen Gedankengänge dieses Philosophen und Bildhauers. Einen Führer dieser Art haben wir jetzt in dem kleinen Werk erhalten, das Hermann Konnerth der Kunsttheorie Conrad Fiedlers gewidmet hat, und das weit mehr bietet, als der Titel verspricht.

Konnerth beginnt mit einer Würdigung der Kunsttheorie Hans von Marées' nach den Aufzeichnungen Karl von Pidolls, die seit zwei Jahren erfreulicherweise allgemein zugänglich geworden sind. Er unterrichtet uns dann, ein wenig knapp freilich, aber immer klar und auf das Wesentliche bedacht, über Fiedlers Persönlichkeit, seine Entwicklung und seine Schriften und deutet programmatisch die Natur seines Bemühens an, dessen Problem und Methode wir im ersten Kapitel (S. 36—59) genauer kennen lernen. Das zweite Kapitel (S. 60—103), das Kernstück der Arbeit, enthält in vortrefflicher Gruppierung die systematische Darstellung der Fiedlerschen Kunsttheorie. Ein drittes Kapitel (S. 104—134) bietet eine sorgfältige und lichtvolle Analyse von Hildebrands „Problem der Form". Zwei Exkurse erörtern in allzu aphoristischer Weise den Begriff des Stils (136—140) und die Möglichkeit einer exakten Kunstwissenschaft (140—141), die nach Konnerth in der Konsequenz der Stilgesetzlichkeit begründet ist. Ein Anhang (S. 145—164) teilt sehr interessante Bemerkungen aus Fiedlers handschriftlichem Nachlaß mit.

Darunter scheint mir eine (Nr. 20) besonders charakteristisch: „Das Problem des Kunstwerks kann nur der verstehen, der die sichtbare Natur als etwas durchaus Unfeststehendes, als etwas gar nicht im gewöhnlichen Sinne Reales erkannt hat, gerade so wie das Problem des Erkennens nur von dem erfaßt werden kann, dem es klar geworden ist, daß nicht die Wirklichkeit der Dinge das Beharrende ist, sondern allein die Form, die das Wirkliche durch uns annimmt."

Diese Sentenz ist gewissermaßen der Grundakkord, der in allen kunsttheoretischen Ausführungen Fiedlers wieder anklingt. Es liegt auf der Hand, daß nur ein Kantianer zu dieser Formulierung kommen konnte, und in der Tat hatte die Philosophie Kants eine besondere Bedeutung in dem Fiedlerschen Denken. Aber es ist nicht so sehr Kants Ästhetik, wie man zunächst meinen könnte, die auf Fiedler bestimmend eingewirkt hat, als seine Erkenntnistheorie, seine transzendentale Methode, die er sich, unbeeinflußt von der falschen Schopenhauerschen Interpretation, zu eigen gemacht hat. Fiedler vollzieht in der Kunsttheorie jene Wendung, welche für die Philosophie überhaupt die große Tat Kants, die Schöpfung des Kritizismus darstellt: er fragt nicht nach der Beschaffenheit des Objekts in der Kunst, sondern nach der Gesetzlichkeit des künstlerischen Bewußtseins, durch die das eigentümliche Objekt der Kunst überhaupt erst möglich wird. Fiedler weiß aber, daß die Aufgabe, das allgemeine Gesetz des künstlerischen Bewußtseins zu ergründen, — worin er das letzte Ziel seines Schaffens erblickte —, durch eine noch so feine psychologische Zergliederung des Gefühls nicht gelöst werden kann, sondern daß darin ein Problem der Erkenntnistheorie vorliegt. Seine Betrachtungsweise ist formal wie die Kantische, sie betrifft das Formale der Kunst wie die Kants das Formale der Natur. Was für Kant die Analyse

Digitized by Google

des Begriffs der Erfahrung, das ist für Fiedler die Analyse des Begriffs der Sichtbarkeit.

„Sehen lernen ist alles", pflegte Hans von Marées zu sagen, mit dem Fiedler und Hildebrand eine innige Freundschaft verband. Als die schönste und vornehmste Gabe des Menschen gilt allen dreien der Gesichtssinn: gleich dem Maler und dem Denker räumt auch der Bildhauer keineswegs (wie es einst Herder getan) dem Tastgefühl die wichtigste Stelle ein, sondern betrachtet als das einzige zu rezipierende Material der bildenden Kunst, was uns das Auge liefert. Der Prozeß, durch den dies Material zu einem selbständigen Ganzen wird, heißt bei Fiedler die bildnerische Darstellung oder schlechthin die künstlerische Tätigkeit; Hildebrand nennt ihn die architektonische Gestaltung. Die Probleme der Kunst sind die Probleme der architektonischen Gestaltung. Sie sind mithin räumlich bestimmt, denn der Raum ist die allgemeine Form der anschaulichen Welt. Unter dem Gesichtspunkt des Raums muß also das Gesetz der Kunst erfaßt werden. Fiedler hat gezeigt, daß in allen Werken der bildenden Kunst eine Gesetzlichkeit herrschen müsse; Hildebrand weist nach, wie das Gesetz als Raumwert tatsächlich herrscht. Allein, so dankbar wir dem Theoretiker Hildebrand dafür sind, daß er seine Ideen zu Papier gebracht hat, — noch dankbarer sind wir dem Künstler dafür, daß er sie in Marmor und Bronze verwirklicht hat.

Hermann Michel.

GEORG WENDEL, Der Schönheitsbegriff in der bildenden Kunst. J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg. 1908.

Als ich zuerst in diesem kleinen Bande mit dem anspruchsvollen Titel blätterte, hatte ich den Eindruck, als ob es sich um den Neudruck irgendeiner vergessenen ästhetischen Schrift aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts handle, und je mehr ich las, um so mehr frug ich mich, warum man wohl ein so unbedeutendes Skriptum neugedruckt habe.

Aber es handelt sich um keinen Neudruck, sondern um eine Neuerscheinung. Ein Dilettant von menschlich sympathischer aber wissenschaftlich energisch zurückzuweisender Naivität bringt hier mit dem Brustton der Überzeugung Dinge zur Sprache, die von unsern Großvätern schon zu Tode diskutiert worden sind. Es ist also ein rein anachronistisches Vergnügen, dieses Buch zu lesen, und ich frage mich nur, wie es anno 1908 in einen Verlag kommt, der in demselben typographischen Gewande Hildebrands „Problem der Form" hat erscheinen lassen. Diese Äußerlichkeit verführt uns, ein dilettantisches Machwerk mit einem Ernst in die Hand zu nehmen, der schon nach den ersten Seiten recht empfindlich in das peinliche Gefühl des Genarrtseins umschlägt. W. Worringer.

WAENTIG, HEINRICH, Wirtschaft und Kunst. Eine Untersuchung über Geschichte und Theorie der modernen Kunstgewerbebewegung. Jena, Verlag von Gustav Fischer. Preis brosch. 8.— M.

Wer sich mit der Entwicklung des modernen Kunstgewerbes je beschäftigt hat, wird immer wieder auf das wirtschaftliche Problem gestoßen sein, das als solches mit Kunst nichts zu tun hat und doch die Vorbedingung bildet für das Gedeihen und die Verbreitung des modernen Kunstgewerbes. Das vorliegende Buch bildet den ersten Versuch, den Zusammenhängen zwischen Kunst und Volkswirtschaft nachzugehen. Waentig holt weit aus und ist vor allem unermüdlich bestrebt, die Dokumente selbst sprechen zu lassen. Die Anfänge der kunstgewerblichen Bewegung in England, mit Carlyle beginnend, der sich aus der Fabrikindustrie, dem „Schund und Teufelsdreck" nach einer gediegenen Werkkunst sehnt, werden zunächst gewürdigt und in ihrer äußeren, künstlerischen und wirtschaftlichen Entwicklung skizziert. Eine Übersicht über die gleichstrebigen Bewegungen auf dem Kontinent und in Amerika bilden den zweiten Teil des Buches. Und nun erst kommt der eigentliche Kern der Arbeit: Eine Untersuchung über das Verhältnis von Arbeit zur Kunst und das Schlußkapitel: Kunst und Bedürfnis.

Es ist keine leichte Arbeit, das Buch zu lesen, denn der Verfasser hat es nicht über sich gebracht, ihm den Stempel seines Werkes aufzudrücken. Es ist (mit Ausnahme der beiden letzten Kapitel) buchstäblich keine Seite im ganzen Buch, wo nicht zitiert wird. Man erstickt in Zitaten. Der verbindende Text ist vielleicht ein Drittel des Ganzen. Mögen die Gewährsmänner auch noch so treffende Ausdrücke finden oder bedeutende Worte prägen; es ist nicht erfreulich, wenn immer und immer die verschiedensten Autoritäten auftreten um ihr Sprüchlein herzusagen und der Verfasser kaum eine Anmerkung beizufügen wagt. Und dadurch, daß W. die zeitgenössischen Urteile und Auslassungen immer in extenso abdruckt, manchmal seitenlang in indirekter Rede, wird das Buch um-

Digitized by Google

ständlich und weitschichtig. Das Wesentliche verkrümelt sich förmlich in der Fülle der Worte.

Und doch hat das Buch trotz dieses Formfehlers seinen bedeutenden Wert. Einmal in der Zusammenfassung alles dessen, was über das Thema Wirtschaft und Kunst von berufener Seite vorgebracht worden ist, dann aber vor allem in der Untersuchung der so schwer kontrollierbaren Zusammenhänge zwischen Künstler, Industrie, Kapitalismus und Publikum. Ein abschließendes Urteil, etwa die Befürwortung des genossenschaftlichen Produktionsbetriebes unter künstlerischer Leitung, wird nicht gefällt, wohl aber spricht W. dem Werkbund und den kunstgewerblichen modernen Arbeitsverbänden, wie etwa den Dresdener Werkstätten, seine ungeteilte Anerkennung aus. Die schwierige Aufgabe, Produzenten und Publikum für eine wirklich schöne Durchbildung aller Gebrauchsobjekte zu gewinnen, steht naturgemäß im Mittelpunkte jener Probleme, deren Lösung für das moderne Kunstgewerbe geradezu eine Lebensfrage bedeutet. Und da weiß W. manches Wertvolle beizutragen, nicht nur Lesefrüchte, sondern eigene, neue Gedanken.

Ein großer Vorzug des Buches besteht endlich darin, daß es als Nachschlagewerk trefflich geeignet ist, indem alle herangezogenen Autoren und eine große Menge von Schlagworten und Begriffen im Inhaltsverzeichnis aufgeführt werden.

So erfüllt denn das Buch seinen Zweck, auf Grund des heutigen Standes unseres modernen Kunstgewerbes Rückblicke in sein Entstehen zu tun, sein Wesen und die in ihm vertretenen Bestrebungen zu verstehen und ihm dadurch neue Freunde zu gewinnen. Rudolf Bernoulli.

ZUR „ERWIDERUNG“ VON FRITZ BURGER[1])

Herr Fritz Burger hat auf meine Besprechung seines Werkes über Palladios Villen hier eine Erwiderung veröffentlicht, in der er die persönliche Sache zur Prinzipienfrage verkehrt. Es gelingt ihm mit Hülfe einer wirklich sehr gewandten Dialektik denn auch leicht, davon zu überzeugen, daß nur rohes Böotiertum des „gelernten Architekten“, dem die olympische Höhe der Burgerschen Kunstwissenschaft zu erklimmen ewig versagt sein wird, mich veranlaßt hätte, gerade den wertvollsten Teil des Burgerschen Buches, weil für meine Kenntnisse und Fähigkeiten unverständlich, abzulehnen; und ich hatte doch nur den Wunsch ausgedrückt, der Verfasser möchte sich (oder uns) einiges davon geschenkt haben. —

Das war von dem Standpunkte des Kritikers aus gesprochen, der — leider — verpflichtet ist, die Bücher die er bespricht, wirklich zu lesen. Ich pflege mich dieser Pflicht gewissenhaft zu unterziehen, und so glaube ich das Recht zu haben, dem, was ich dabei empfinde, auch Ausdruck zu geben.

Herr Burger hat, um den Abgrund zwischen seiner Wolkennähe und meiner Froschperspektive noch stärker hervortreten zu lassen, dem seinigen eine Reihe großer Namen zugesellt, von Semper an bis Schmarsow. Aber ich meine: si duo faciunt idem, non est idem. Ich habe mir die Mühe gemacht, mich auch durch den „kunstwissenschaftlichen“ Teil seines Buches ganz durchzuarbeiten, habe mich aber in keiner Hinsicht dafür belohnt gefunden. Und ich meine gerade die kurze Probe, die ich aus diesem Teile gab, beweise zur Genüge, daß, wenn mir diese „kunstwissenschaftlichen“ Erörterungen als gesucht und gewollt geistreich und mit einem betäubenden und doch etwas leeren Aufwand von Kunstausdrücken in Szene gesetzt erscheinen, das seine Berechtigung hat. Aber dafür kann freilich weder Semper noch Schmarsow etwas, obwohl Herr Burger es so darzustellen beliebt, als ob ich in seiner Person jene Größeren angefallen hätte.

Gerade deshalb hatte ich ganz milde gewünscht, der Autor möchte sich etwas mehr auf den realen Boden des künstlerischen Schaffens Palladios selber gestellt haben. Ist ja nicht zu verkennen, daß der Ästhetiker der Werke der Künstler bedarf und sie benützt, um an und mit ihnen auf seine Weise zu experimentieren, so hat Burger doch sein Buch „einen Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Renaissance-Architektur“ genannt, und es muß dem Berichterstatter anheimstehen zu prüfen, ob dieser auch in der Tat geliefert ist.

Ich habe ganz anderes darin gefunden und darf es als ein persönliches Recht für mich in Anspruch nehmen, ob mir dieses andere besonders wertvoll erscheint, oder nicht. Die Schwurzeugen, die Burger für sich anführt, waren nicht gezwungen, sein Werk ohne Gnade unverkürzt über sich ergehen zu lassen, und es mag wohl sein, daß es, mit Fremdwörtern und Schein-Gelehrsamkeit gespickt, bei rascher Durchsicht in Stichproben genossen anderweit oder nur gelegentlich stark imponiert hat. Bei mir hat das aber für die Dauer nicht vorgehalten.

(1) Nachdem wir in Heft 4 Dr. Burgers Erklärung wegen ihrer programmatischen Fassung zum Abdruck gebracht haben, glauben wir uns verpflichtet, nun auch der Antwort des Herrn Prof. Haupt Aufnahme zu gewähren.
Die Redaktion.

Digitized by Google

Die Aussicht erscheint wenig erfreulich, daß die Berichterstatter für ihre Bücherbesprechungen von den Autoren künftig zur Verantwortung gezogen werden sollen, obwohl sie nicht einmal immer leicht zu finden sind, schon weil es manchmal keine reine Freude ist, die Bücher wirklich zu lesen. Und so gelten Besprechungen bisher im Allgemeinen als sakrosankt, weil nach bestem Ermessen und Wollen erstattet. Es wird aber einem schreibgewandten Autor nie schwer fallen, seinen persönlichen Fall zu einer Prinzipienfrage aufzubauschen und von allgemeinen Heilswahrheiten zu reden, wo es sich bloß um seine eignen Geistesprodukte handelt. — Trotzdem muß ich bei meinem Schlußergebnis über das Burgersche Buch bleiben: weniger Ästhetik wäre mehr gewesen.

Von Semperscher Art sehe ich übrigens darin eigentlich so herzlich wenig, daß ich die nachdrückliche Bezugnahme auf Jenen nicht gerechtfertigt finden kann. Mir schien die Burgersche Ästhetik vielmehr mit Sempers „Stil" kaum etwas gemein zu haben, und ein äußeres Symptom dafür könnte schon der Umstand sein, daß Burger in seiner Erwiderung Gottfried mit Hans Semper verwechselt.

Das gehört vielleicht auch zur modernen „Kunstwissenschaft", daß ihr gemeine Tatsächlichkeiten Hekuba sind. —

Auf die Überheblichkeiten jener „Erwiderung" einzugehen finde ich keine Veranlassung, schon deshalb, weil ich annehme, daß auch sie wohl durch ihren Apparat verblüffen, auf die Dauer aber weil durch Taten bisher kaum begründet schwerlich mehr als einen Augenblickskitzel hervorrufen dürften.

Albrecht Haupt.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

REPERTOR. FÜR KUNSTWISSENSCHAFT.

Heft 2:

D. v. HADELN, Tizians Bildnis des Dogen Niccolò Marcello in der Pinakothek des Vatikans.

Hält an der Attribution fest und vermutet, daß es sich um das 1542 in Auftrag gegebene Bildnis des Dogen handelt, das in Lottos Rechnungsbuch erwähnt ist, und dessen Ausführung dieser nicht übernehmen zu können erklärte. Sie wurde dem Tizian übertragen, dem wahrscheinlich eine Medaille als ikonographische Unterlage diente.

W. BOMBE, Dokumente und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei. (Fortsetz.)

Miniaturistennamen des 15. und 16. Jahrh.

K. LANGE, „Mariä Erwartung", ein Bild Grünewalds.

Gibt eine neue Deutung des Engelkonzertes mit der betenden Frauenfigur auf dem Isenheimer Altar u. bespricht die früheren Deutungsversuche.

A. GÜMBEL, Baurechnungen vom Chorbau von St. Lorenz in Nürnberg. 1462-1467. (Fortsetzung.)

J. SCHINNERER, Das Konhofer-Fenster in der St. Lorenzkirche zu Nürnberg (Abb.).

Die Inschrift mit dem Datum 1452 bezieht sich nicht auf das Fenster, das seinem ganzen Stil nach dem Ende des 15. Jahrh. angehört u. mit dem Volkamer-Fenster eng verwandt ist. Damit wird auch die Hypothese, es rühre vom Meister Conrat von Regensburg her, hinfällig.

MELA ESCHERICH, Die Madonna mit der Erbsenblüte.

Führt das Attribut der Erbse auf altgermanische Erinnerungen und den Lichtkult der christlichen Symbolik zurück; sie sollte wohl den Sieg über die Mächte der Finsternis bedeuten.

Literaturbericht:

Allg. Lexikon der bild. Künstler. Bd. 2 u. 3 (Friedländer).

A. POINTER, Ag. di Duccio (Schubring).

Michelangelo-Literatur (Mackowsky, Frey, Thode, Grünwald, Brockhaus, Spahn, Borinski), besprochen von Gronau.

A. MUNOZ, Pietro Bernini (Sobotka).

L. TESTI, Storia della pitt. veneziana (v. Hadeln).

GEISBERG, Anfänge d. Kupferstichs u. Meist. E. S. (H. Bossert).

L'ARTE, fasc. 3:

GIULIO ZAPPA, Bramante alla Certosa di Pavia (12 Abb.)

Attribuiert den Fries des Querschiffs und die 4 Heiligen seitlich von dem Votivfresko Bergognones mit den Sforza und Visconti an Bramante, hebt aber zugleich die Verwandtschaft mit Bramantino hervor.

ALDO FORATTI, L'Arte di Giovanni Cariani (13 Abb.).

Unterscheidet in der Entwicklung C.s 3 Perioden: die palmeske, die giorgioneske u. die eklektische.

LIONELLO VENTURI, Studii su Michelangelo da Caravaggio (4 Abb.)

Untersucht die Lebensumstände C.s auf Grund der Biographien Mancinis, Belloris und Bagliones, rehabilitiert gegenüber V. Saccà das Todesdatum 1609 und schiebt mit Kallab das Geburtsjahr über 1569 hinaus rückwärts. Unterstreicht im Gegensatz zu Kallab den Einfluß Giorgiones und drängt jenen Tizians und Paolos zurück; weist der frühen „maniera secca" ein Blumenstück der Ambrosiana zu.

ROBERTO PAPINI, Polittici d'alabastro (10 Abb.).

Bespricht die in Italien befindlichen Arbeiten der Schule von Nottingham (14.—15. Jahrh.) und vergleicht sie mit einigen in England aufbewahrten Arbeiten.

LODOV. FRATI, La capella Bolognini nella Basilica di San Petronio a Bologna.

Publiziert Dokumente der Fabbricceria.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Mai:

M. OSBORN, Emil Orlik (Orig.-Rad., Farbdr., 8 Abb.)

M. D. HENKEL, Die Neugestaltuung des Museum Boymans in Rotterdam (20 Abb.).

E. PERNICE, Bronzepatina und Bronzetechnik im Altertum (10 Abb.).

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 8:

E. WALDMANN, Edouard Manet in der Sammlung Pellerin (14 Abb.).

A. FREY, Karl Stauffer-Bern. Rückblicke u. Briefe. Vier Briefe von A. RETHEL (3 Abb.)

G. SCHIEFLER, Ed. Munchs „Alfa og Omega" (5 Abb.)

K. SCHEFFLER, Karl Hagemeister (7 Abb.)

F. L. HÖRTH, Dürers Horoskop.

A. WARBURG, Die Wandbilder im Hamburgischen Rathaussaale.

H. UHDE-BERNAYS, Neue Bücher.

ONZE KUNST.

Mai:

ATY BRUNT, Etienne Bosch (11 Abb.).

J. GRATAMA, Een Interieur in het huis van Mr. Dentz van Schaick te Amsterdam. Ontwerp van C. A. Lion Cachet (9 Abb.).

Digitized by Google

ANZEIGER FÜR SCHWEIZERISCHE ALTERTUMSKUNDE.

4. Heft:

A. OBERHOLZER, Die archäologischen Funde in Arbon (2 Abb.)

W. DEONNA, Quelques monuments antiques trouvés en Suisse. II. (2 Taf., 3 Abb.)

Die Tafeln reproduzieren die 1891 beim Gr. St. Bernhard entdeckte Jupiterstatuette und den 1883 in Marigny aufgefundenen Stierkopf von Bronze.

A. GIUSSANI, Il masso-avello di Stampa.

V. JAHN, Nachtrag zu der Abhandlung über die römischen Dachziegel von Windisch (3 Abb.).

E. STAUBER, Die Ausgrabung der Burgruine Roßberg-Töß im Oktober 1908 (4 Abb.)

E. STANGE, Manesse-Codex und Rosen-Roman (3 Abb.).

Vergleicht zwei Miniaturen aus einem Roman de la Rose (im Besitz von Georges Spetz in Isenheim bei Colmar i. E.) mit der Manessischen Liederhandschrift, und kommt zu dem Schluß, daß die Titelbilder der letzteren oft auf ältere Vorlagen zurückgehen.

H. KOEGLER, Einige Basler Kalender des 15. u. der ersten Hälfte des 16. Jahrh. II. (18 Abb.).

Betrifft Kalender für die Jahre 1505, 1512, 1514, 1521, 1524, 1533.

REVUE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE.

Mars:

P. ALFANA, L'exposition d'art français du 18e s. à Berlin. I. (Taf., 7 Abb.).

A. KLEINCLAUSZ, L'hôtel des ducs de Bourgogne à Dijon. I. (5 Abb.).

Cte. G. DE TRESSAN, La renaissance de la peinture japonaise sous l'influence de l'école chinoise du Nord, du milieu du 14e s. à la chute des Ashikaga (1573). I. (11 Abb.)

A. GIRODIE. Les musées d'Alsace: les musées de Mulhouse (5 Abb.).

A. GUMERY, Au pardon (Orig.-Lithographie).

L. DUMONT-WILDEN, Jean del Cour, un sculpteur liégeois du 17e siècle (4 Abb.).

G. SOULIER, Le vandalisme à Florence.

Wendet sich gegen die kürzlich erfolgte Restaurierung d. Porträts d. T. Mosti von Tizian (Abb.).

Avril:

H. CHASSAIN, Albert Besnard décorateur. I. (2 Taf., 9 Abb.)

Cte. G. DE TRESSAN, La renaissance de la peinture japonaise etc. II. (11 Abb.).

A. KLEINCLAUSZ, L'hôtel des ducs de Bourgogne à Dijon. II. (5 Abb.)

P. ALFASSA, L'expos. d'art franç. du 18e s. à Berlin. II. (Taf., 6 Abb.)

A. GIRODIE, Les musées d'Alsace: Les musées secondaires (5 Abb.).

Bespricht kurz die Sammlungen von Altkirch, Belfort, Schlettstadt, Kaysersberg, Odilienberg, Hagenau, Weißenburg.

FIX-MASSEAU, L.-H. Carrand, un paysagiste lyonnais, 1821—1899 (3 Abb.).

Mai:

R. BOUGER, Les salons de 1910: La peinture. I. (8 Abb.).

T. DE WYZEWA, Une „Descente de croix" de Luca Signorelli (Taf., 4 Abb.).

Im Besitz des Verf. befindliche Studie zu dem Christus auf der 1516 gemalten Kreuzabnahme von La Fratta (Umbertide).

E. LEQUEUX, Le couvent de Ste. Claire à Assise (Orig.-Radierung).

F. DE MÉLY, Le miniaturiste parisien Honoré (15 Abb.).

Bespricht eingehend die Miniaturen des „Gratians-Dekretes" der Bibliothek von Tours (datiert 1288 und als Werk des Illuminators Honoratus beglaubigt) und kommt zu dem Schluß, daß das Brevier Philipp des Schönen (B. N., ms. lat. 1023) nicht von demselben Künstler sein kann. Dagegen attribuiert er ihm die erste Miniatur aus den Wundern des hl. Ludwig (B. N., ms. fr. 5716) und seiner Werkstatt diejenigen des „Weltspiegels" (B. N., ms. fr. 574).

H. CHASSAIN, Alb. Besnard décorateur. II. (Taf., 9 Abb.)

L. MAURAND ET CH. SAUNIER, P. P. Prud'hon et le baron Joursanvault (3 Abb.).

L. MAETERLINCK, La „Conquête de Grenade" par Rodrigo Aleman (4 Abb.).

Behandelt die Reliefs am unteren Chorgestühl der Kathedrale von Toledo, die 1495 vollendet wurden. Verf. führt sie auf den vlämischen Miniaturstil des 15. Jahrh. zurück und bestreitet die deutsche Herkunft des Künstlers, indem er — wohl mit Unrecht! — die Bezeichnung „Alemán" als eine Korruption des Namens „Aelman" erklärt.

Bibliographie.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

May:

EDITORIAL ARTICLES:

The Burlington Magazine and the Waxbust Controversy. The Rokeby Venus.

M. F. S. HERVEY, Notes on a Tudor painter: Gerlach Flicke. I. (Taf., 2 Abb.)

Der Maler war aus Osnabrück, lebte seit etwa 1547 in England und machte 1557 sein Testament. Verf. führt von ihm 9 Bilder auf.

C. J. HOLMES, The Salting Collection. III: The french and english pictures (4 Abb.).

A. K. COOMARASWAMY, Indian bronzes (12 Abb.).

C. DODGSON, Recent publications of Rembrandt Drawings (4 Abb.).

Digitized by Google

E. UNDERHILL, „The fountain of life": an iconographical study (2 Abb.).

H. CESCINSKY, The educational aspect of irish Chippendale.

R. E. F., Some specimens from the japanese national monuments (4 Abb.).

L. CUST, Notes on pictures in the royal collections. XV: St. Jerome, by J. Sanders van Hemessen (Abb.).

EG. BECK, Good-bye to Monvaerni?
Wendet sich gegen die These von Mitchell, der sie im Anschluß daran erneut verteidigt.

T. BORENIUS, A picture by Bart. Montagna (Abb.).
Madonna mit Kind, um 1490; neue Erwerbung des Metrop. Mus. in New York.

Art books of the month.

THE ART JOURNAL.

May:

SIR M. CONWAY, Gruyères (5 Abb.).

C. L. HIND, The consolations of an injured critic. III. (10 Abb.)

A. R. GREEN, Old fourniture (12 Abb.).

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 7:

EDUARD HAAS, Ferdinand Andri (14 Abb.).

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 1:

E. FIRMENICH-RICHARTZ, Eine Darstellung aus der Apokalypse mit der thronenden Madonna. Altkölnisches Tafelgemälde nach 1450 (1 Taf.).
Ein Werk des Überganges von der altkölnischen Art zum niederländischen Realismus im Besitze des Wallraf-Richartz-Museums zu Köln.

ALOIS WURM, Eine Alternative in Sachen Fra Angelicos (4 Abb.).

A. SCHNÜTGEN, Holzgeschnitztes Ostensorium um 1400 (1 Abb.).
Beschreibung des im Besitze des Verfassers befindlichen Stücks.

JOSEPH BRAUN, Unveröffentlichte mittelalterliche Paramente (7 Abb.).
Die mitgeteilten Stücke im Besitze des Bischofs von Rottenburg Dr. v. Keppler: ein Amikt (13. bis 14. Jahrh.), eine Albe (13.—14. Jahrh.), ein Manipel, eine Stola (13. Jahrh.), eine Kasel, ein Pannisellus, ein Kaselfragment aus bedrucktem Baumwollzeug (15. Jahrh.).

Heft 2:

SCHNÜTGEN, Sieben Papiermaché-Reliefs des späteren Mittelalters (7 Abb., 5 auf Taf.).
Stücke der Sammlung des Verfassers.

HUGO RAHTGENS, Kölner Architekturbilder in einem Skizzenbuch des XVII. Jahrh. I. (4 Abb.).
Das Skizzenbuch, entstanden zwischen 1651 und 1670, befindet sich im Historischen Museum der Stadt Köln und wird dem Johannes (oder Justus?) Vinckeboons zugeschrieben.

JOSEPH BRAUN, Der ehemalige Ciborienaltar im Dom zu Limburg (Abb.).
Bringt eine Zeichnung des Architekten Augener nach einer verschollenen alten Abbildung.

FRITZ WITTE, Silbervergoldete Turmmonstranz in der Pfarrkirche zu Dorsten in Westfalen (Abb.).

ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK UND ALLG. KUNSTWISSENSCHAFT.

Heft 2: Enthält u. a.:

A. SCHMARSOW, Anfangsgründe jeder Ornamentik.

F. BOCK, Math. Grünewald (Rezension von Utitz).

C. SITTE, Der Städtebau (Rezension von Hoeber).

C. RANCK, Geschichte der Gartenkunst (Rezension von W. Franz).

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 4:

H. SCHWEITZER, Das städtische Suermondt-Museum zu Aachen (59 Abb.).

J. FOLNESICS, Wiener Porzellan der Dupaquier-Zeit (12 Abb.).
Die reproduzierten Stücke sämtlich aus dem Österr. Mus. f. Kunst und Industrie.

A. WEIXLGÄRTNER, Die geistliche Schatzkammer in der Hofburg.

MITTEILUNGEN DES ERZHERZOG RAINER-MUSEUMS.

Heft 2:

E. SELCH, Die Glassammlung des E. R.-M's. (3 Abb.).

DIE DEUTSCH-MÄHRISCHEN ORTSMUSEEN. I. (3 Abb.).
Jahresberichte der Museen von Iglau, Mähr.-Neustadt, Mähr.-Schönbg., Mähr.-Trübau.

CICERONE.

Heft 9:

E. HINTZE, Eine schlesische Zinnkanne vom Jahre 1506 in der Sammlung Oppler in Hannover (4 Abb.).

A. L. MAYER, Die Sammlung Lazaro Galdeano in Madrid (7 Abb.).

A. STÖHR, Ein Frühwerk der Durlacher Fayencefabrik (2 Abb.).

Digitized by Google

Heft 10:

E. HEUSER, Das hist. Museum der Pfalz in Speyer (7 Abb.).

E. EVERTH, Ein neu aufgefundener Teppich nach Raffael (2 Abb.).

H. VOSS, Neuerwerbungen des Kais. Friedr.-Mus.

V. FLEISCHER, Neuerwerbungen des Österr. Museums für Kunst und Industrie (3 Abb.).

DER ISLAM.

ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE UND KULTUR DES ISLAMISCHEN ORIENTS, herausgegeben von C. H. Becker, mit Unterstützung der Hamburgischen Wissenschaftlichen Stiftung. Verlag von Karl J. Trübner, Straßburg.

Band I, Heft 1 enthält u. a.:

E. HERZFELD, Die Genesis der islamischen Kunst und das Mshatta-Problem. I. (4 Taf., 19 Abb.).

G. JACOB, Hinweis auf wichtige östliche Elemente der islamischen Kunst.

NEUE BÜCHER

ALFRED PELTZER, Über die Porträtmalerei. „Führer zur Kunst", herausgegeben von Dr. Herm. Popp. 18. Bändchen. Eßlingen, Paul Neff Verlag (Max Schreiber) 1910. 48 Seiten, 1 Tafel. M. 1.—.

Man wird zunächst von einem „Führer zur Kunst" etwas mehr erwarten als eine harmlose Plauderei bei willkürlicher Begrenzung des Themas. Vor allem aber durfte das Abbildungsmaterial nicht auf das Bild Hieronymus Holzschuhers beschränkt werden; die früheren Bändchen der Sammlung sind doch hinreichend, wenn auch nicht reichlich illustriert. Immerhin ist es ein unterhaltsames Buch, das man nicht ohne Nutzen liest. Josten.

EMILIE H. VAN HEURCK UND G. J. BOEKENOOGEN, L'imagerie populaire flamande et de ses rapports avec les imageries étrangères. Verlag G. van Oest & Cie, Brüssel.

DR. JULIUS KURTH, Harunobu (Klassische Illustratoren Bd. VII.) R. Piper & Co., Verlag, München. Reich illustriert. Pr. 4 M.

GEORG KOWALCZYK, Denkmäler der Kunst in Dalmatien. Mit einer Einleitung von Prof. Dr. Cornelius Gurlitt. Verlag für Kunstwissenschaft G. m. b. H. Berlin-Friedenau. 2 Glanzleinen-Mappen mit 132 Lichtdrucktafeln in Großfolio-Format. Pr. 125 M.; — 150 Kronen.

JOSEPH WÜNSCH, Blasius Höfel, Geschichte seines Lebens und seiner Kunst und Verzeichnis seiner Werke. Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, Wien. Mit 14 Taf.

G. F. HARTLAUT, Matteo da Siena und seine Zeit. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft 78.) Mit 16 Lichtdrucktafeln. Pr. 8 M.

ZUR GEFL. BEACHTUNG: Auf mehrfach geäußerten Wunsch hin erklären wir uns bereit, die den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" und dem „Cicerone" beigegebenen Tafeln zur Komplettierung von Vorlagen-Sammlungen usw. Interessenten auch einzeln gegen Einsendung von M. 0,30 in Briefmarken abzugeben. Der Verlag.

III. Jahrgang, Heft VI.

Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.

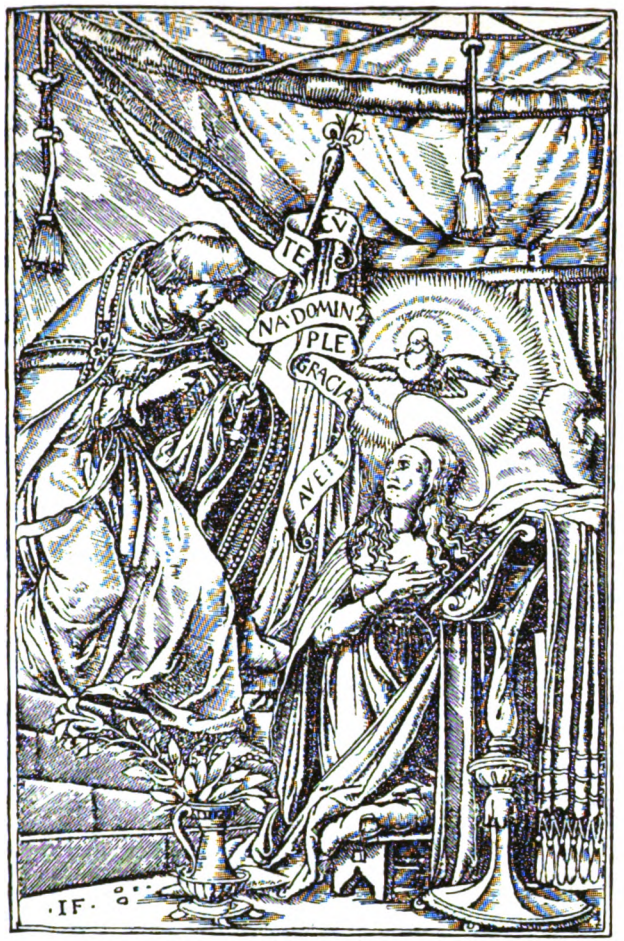
Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, z. Zt. München, Schwanthalerstr. 79

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M.K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google



Verkündigung an Maria (Nr. 3 des Verzeichnisses)

Heimsuchung (Nr. 4)

HANS HOLBEIN D. J. GRÖSSERER HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

(Zu dem Aufsatze von HANS KOEGLER)

Digitized by Google

Digitized by Google

Marter des Evangelisten Johannes (Nr. 1)

Der büßende David (Nr. 13)

Verkündigung an die Hirten (Nr. 6)

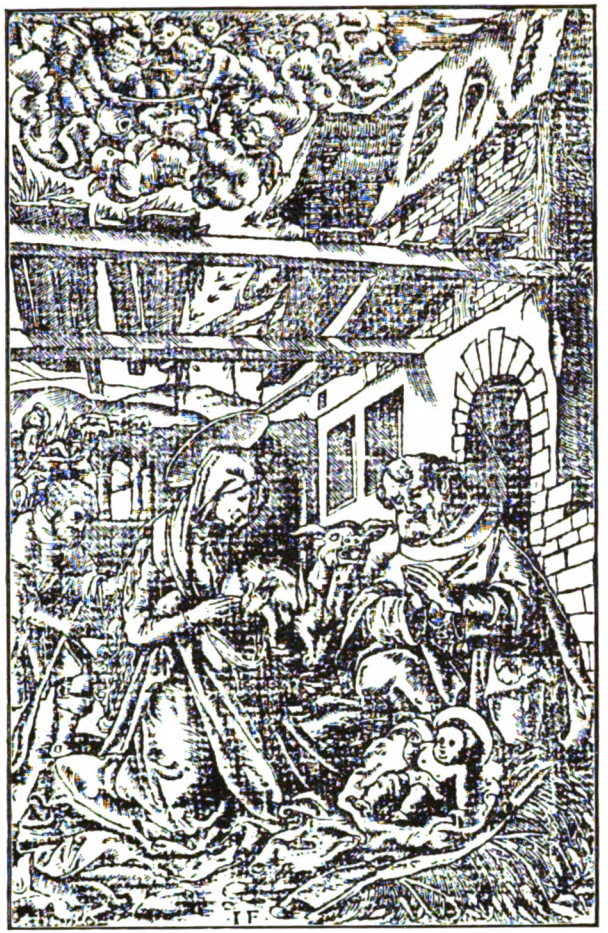
HANS HOLBEIN D. J. GRÖSSERER HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

(Zu dem Aufsatze von HANS KOEGLER)

ogle

Digitized by Google

Auferweckung des Lazarus (Nr. 14)



Christi Geburt (Nr. 5)

Anbetung der Könige (Nr. 7)

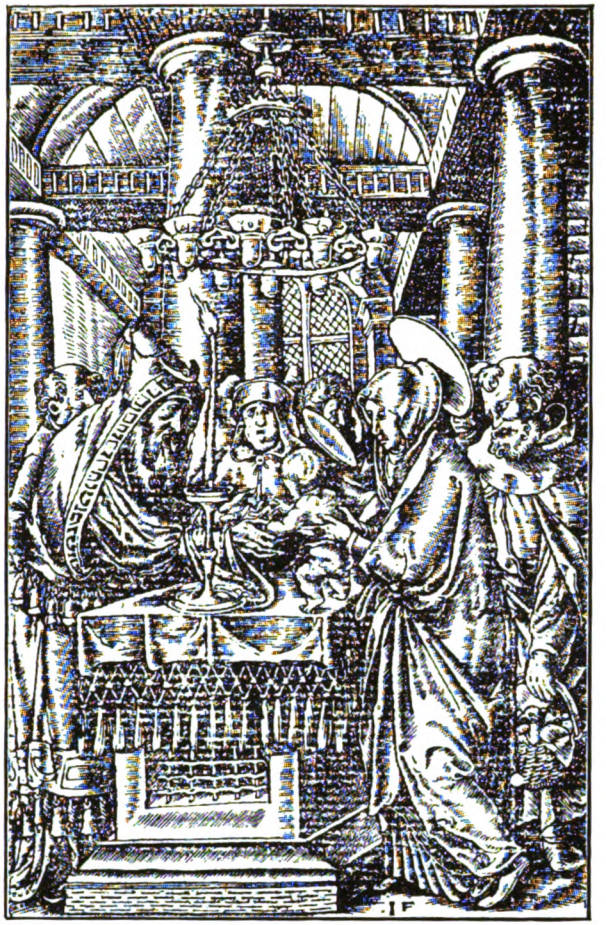
HANS HOLBEINS D. J. GRÖSSERER HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

(Zu dem Aufsatze von HANS KOEGLER)

Digitized by Google

Digitized by Google

Flucht nach Ägypten (Nr. 9)



Darstellung im Tempel (Nr. 8)

Gefangennahme Christi (Nr. 2)

HANS HOLBEIN D. J. GRÖSSERER HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

(Zu dem Aufsatze von HANS KOEGLER)

Digitized by Google

Digitized by Google

Kalvarienberg (Nr. 11)

Pfingsten (Nr. 12)

Krönung der Maria (Nr. 10)

HANS HOLBEIN D. J. GRÖSSERER HORTULUS ANIMAE IN METALLSCHNITTEN DES JACOB FABER

(Zu dem Aufsatze von HANS KOEGLER)

Digitized by Google

Digitized by Google

Aus dem Hortulus animae Wolff-Schabler, Basel 1523

SELBSTÄNDIGE (ODER NACH GERINGEREN ZEICHNERN GEFERTIGTE) METALLSCHNITTE DES JACOB FABER

(Zu dem Aufsatze von HANS KOEGLER)

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. MUZIANO Rom, Gall. Colonna

Abb. 2. BRONZINO Florenz, Uffizien

Abb. 3. BRONZINO Petersburg, Smlg. Leuchtenberg

Abb. 4. PONTORMO Florenz, Casa Buonarotti

Zu HANNS SCHULZE: DIE BILDNISSE DER VITTORIA COLONNA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Süddeutsch, um 1515. Christus erscheint der Maria
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Abb. 2. A. DÜRER, Christus erscheint der Maria
Kleine Passion B. 46

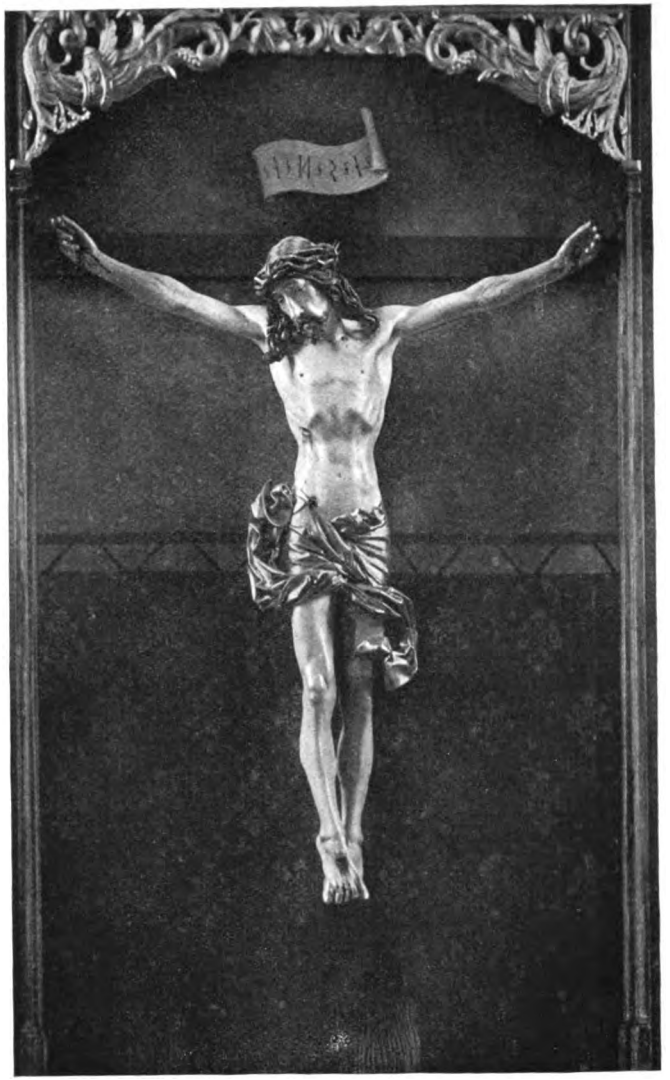


Abb. 3. Art des TILMANN RIEMENSCHNEIDER, Crucifixus
Heroldsberg b. Nürnberg

Zu: W. VÖGE, ZU VEIT STOSS

Digitized by Google

Digitized by Google

ST. BARTHOLOMAEUS
Altarflügel in der Stephanskirche zu Konstanz

ST. BARTHOLOMAEUS
Kupferstich von Martin Schongauer

Zu: M. LEHRS, KONRAT WITZ ODER SCHONGAUER?
und E. HEIDRICH, KONRAT WITZ IN KONSTANZ

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

III. JAHRGANG · HEFT 7 — JULI 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

E. R. WEISS 1909

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 7

ABHANDLUNGEN

E. CARTHAUS, Monumentalbauten aus der Hinduzeit auf der Insel Java. Mit 6 Abbild. auf 2 Tafeln . . . . . S. 259

A. HAUPT, Mesopotamische und spanische Kirchen. Mit 6 Abb. auf 2 Tafeln . . S. 267

FIRMENICH-RICHARTZ, Joh. von Melem. Mit 1 Abb. auf 1 Tafel . . . . . S. 275

von HADELN, Einige Bilder und Zeichnungen des Bernardino Licinio. Mit 2 Abb. auf 2 Tafeln . . . . . S. 279

MISZELLEN.

E. A. Stückelberg, Der Altar von S. Ambrogio in Mailand. Dazu 1 Tafel . . . . . S. 283

Frz. Th. Klingelschmidt, Die älteste urkundliche Erwähnung des Mainzer Bildhauers Hans Backoffen . . . . . S. 284

W. F. Storck, Über das mittelalterliche Hausbuch. Mit 5 Abb. auf 2 Tafeln . . . . S. 285

H. Th. Boßert, Zur E. S.-Forschung. Mit 1 Abb. im Text . . . . . S. 287

G. J. Kern, Zur Frage der Perspektive in den Werken des Dirk und Aelbrecht Bouts S. 289

LITERATUR

Limburger, Die Gebäude von Florenz, Architekten, Straßen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen. (W. Bombe) . . . . . S. 290

Mendelsohn, Fra Filippo Lippi. (Hadeln) S. 291

Stollreither, Ein deutscher Maler und Hofmann. (G. Biermann) . . . . . S. 292

Stuhlfauth, Kirchliche Kunst (Theolog. Jahresbericht Bd. 28). (Josten) . . . . . S. 293

Maison, Bildhauerei (H. Schulze) . . . . S. 293

Christiansen, Philosophie der Kunst. (W. Worringer) . . . . . S. 293

von Boehn, Toledo. (Stätten der Kultur Bd. 24.) (A. L. Mayer). . . . . S. 295

Rundschau . . . . . S. 296

Neue Bücher . . . . . S. 298

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

MONUMENTALBAUTEN AUS DER HINDUZEIT AUF DER INSEL JAVA[1]

Von EMIL CARTHAUS

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Auf den Inseln, deren Gesamtheit wir heute mit dem Namen des indischen oder malaiischen Archipels bezeichnen, wohnten ursprünglich wenig beanlagte, den Papuas nahestehende Völkerschaften. Sie wurden von Malaien dezimiert oder zurückgedrängt, aber höhere Zivilisation brachten auch diese nicht nach jenem Inselmeere. Von Angehörigen der Drawidarasse haben dann die Malaien manches Nützliche gelernt, manche schätzbare Kulturgabe erhalten, das ist sicher; aber die eigentlichen Pioniere der Kultur in jenem Teile des fernen Osten sind erst die arischen Inder geworden, die übrigens vielfach drawidisches Volk — dem sie durch ihr Vordringen auf der indischen Halbinsel den Boden zu enge gemacht, aber viel von ihrer eigenen Kultur übermittelt hatten — vorgeschoben zu haben scheinen. Ganz in derselben Weise, wie es der Verfasser einer indischen Altertumskunde, Chr. Lassen, für die indische Halbinsel annimmt, mögen die Hindus auch im malaiischen Archipel, besonders auf der schönen, fruchtbaren Insel Java, angefangen haben, den Samen zu wahrer Zivilisation auszusäen, nämlich durch ihre Glaubensboten. Gottesfürchtige Brahmanen dürften es, abgesehen von drawidischen und arischen Kauflauten, gewesen sein, welche mit den Göttern der Arier zugleich den Eingeborenen von Java die nützlichsten Geschenke der Kultur, aller Wahrscheinlichkeit nach auch die so nützliche Cerealie, den Reis, zugeführt haben. So berichtet uns Fa Hien, der selbst ein Vertreter arischer Religionsanschauung, des Buddhismus, war, bereits aus dem Jahre 415 unserer Zeitrechnung, daß er brahmanische Hindus auf Java angetroffen habe. Diese Brahmanen haben zweifelsohne die Hinduherrschaft auf der Insel vorbereitet. Mehr und mehr Landsleute müssen ihnen gefolgt sein (darunter anfangs besonders viele Leute von der Koromandelküste), und wenn wir im IX. und X. Jahrhundert, ja, selbst früher schon, so großartige, von hoher Kunst zeugende Monumentalbauten auf Mittel-Java entstehen sehen, wie den Riesentempel von Borobudor und einige Tempel in der Ebene von Prambanan und im Dienggebirge, dann dürfen wir wohl annehmen, daß zu jener Zeit der Name der Hindus unter den Inselbewohnern schon groß und mächtig war. Viele von diesen Bauten sind der in einem feuchtwarmen Äquatorialklima alles Menschenwerk schnell zerstörenden Zeit zum Opfer gefallen, viele auch dem Vandalismus und der Gewinnsucht der Menschen — der Holländer nicht in letzter Linie, die z. B. aus den Ruinen der alten berühmten Kapitale von Modjopahit Zuckerfabriken, und aus den Steinen eines Tempels von Ario Blitar zwei Viadukte der Staatseisenbahn gebaut haben. Was trotzdem noch erhalten geblieben ist von den Schöpfungen dieser indo-javanischen Architektur, das ist mit nur wenigen Ausnahmen selbst in seinen Ruinen noch hervorragend zu nennen.

Wie tüchtige niederländische Forscher längst herausgefunden, haben wir in dem Hinduzeitalter von Java drei verschiedene Perioden zu unterscheiden, in denen sich die Hauptkulturzentra aufeinanderfolgend vom Westen des Eilandes nach dessen Osten verlegt haben, um dabei zeitweise freilich auch wieder nach dem Westen hin ihre Strahlen zu senden. Das älteste dieser Zentra suchen wir wohl mit Recht un-

(1) Obwohl diese Arbeit nicht ganz in den Kreis von Problemen gehört, die in den „Monatsheften für Kunstwissenschaft" zur Erörterung gelangen, glauben wir doch den Fachgenossen diese knappe Einführung in ein sonst so fremdes Gebiet der Architektur nicht vorenthalten zu sollen. Die Redaktion.

Digitized by Google

gefähr unter dem Meridiane des heutigen Batavia, nach Süden bis in das Gebiet der Preanger Regentschaften hinein. Es ist nur wenig, was aus dieser Kulturperiode auf die Jetztzeit gekommen ist, wenigstens soweit es eine einigermaßen sichere Altersbestimmung zuläßt. Soviel ich weiß, sind es nur Inschriften an fest im Gebirge anstehenden Felsen, wie sie bis heute von den Orten Djambu, Kebon Kopi, Tjiaruten und Tugu bekannt geworden sind. Dahingegen erscheint die zweite Kulturperiode, die ihr Zentrum in Mitteljava hatte, durch ihre Monumentalbauten wahrhaft glänzend repräsentiert. Zu ihren ältesten Baudenkmälern gehören jedenfalls die noch recht kleinen, aber in ihren Formen und Verhältnissen schon recht gut durchdachten Tempel in dem vulkanischen Hochgebirge des Dieng. Später zeitigt diese Periode wahre Prachtbauten, wie die Tempel von Prambanan, Tjandi Sewu, Kali Bening und den Borobudor, den man, wäre er den Völkern des europäischen Altertums bekannt gewesen, sicherlich zu den Weltwundern gezählt haben würde. Wenn wir die heutigen Residentschaften Kedu, Djokjakarta und Surakarta in ihren sich mehr genäherten Teilen zusammenfassen, dann haben wir damit wohl dieses zweite Kulturzentrum, dessen architektonische Schöpfungen in das „goldene Zeitalter von Java" fallen, umschrieben.

Das dritte Kulturzentrum liegt, wie gesagt, noch weiter im Osten der Insel in den Residentschaften Surabaija, Pasuruan und Kediri; dabei hat es seine Strahlen nicht nur bis zum äußersten Osten der Insel, bis zum alten Königreiche Balambangan geworfen, sondern auch bis über Bali hinaus, ja, bis in die entferntesten Teile des großen indischen Archipels. Das hat man bis heute noch gar nicht genug eingesehen. Monumentalbauten sind zwar in der von diesem Zentrum ausgehenden Kulturperiode genug entstanden, indessen keine mehr, welche in so großartiger Form einen einheitlichen Gedanken zum Ausdruck bringen, wie die aus der vorhergehenden Periode auf dem Boden von Mittel-Java. Mir will es fast scheinen, als wären die Fürsten und Großen des Landes während dieses dritten Teiles des javanischen Hinduzeitalters mehr darauf bedacht gewesen, ein glänzendes Hofleben auf weit ausgedehnten Herrschersitzen zu entfalten, als in großartigen Tempelbauten, wie vordem, die Götter zu ehren. Es mag sich damit verhalten haben wie im alten Rom, in dem ein Horaz, im Gegensatze zu der angehenden Kaiserzeit, die Einfachheit früherer Zeiten, früherer Sitten pries, wo „nulla decempedis metatus privatis opacum porticus accipiebat Arcton", wo die menschlischen Behausungen einfach, prächtig dagegen die Tempel der Götter waren. Man muß nur mit aufmerksamem Auge, geleitet durch alte Urkunden und die Überlieferung im Volke, auf Java Umschau halten nach den alten Hinduresidenzen, Kratons genannt, wie sie z. B. bei den dem Boden mehr oder weniger gleichgemachten Ruinen der Tempel von Ario Blitar, Modjopahit, Artapura, Gelang und Singosari lagen, um sich ein Bild davon machen zu können, auf einen wie großen Raum sich die Fürstenhöfe jener Zeit erstreckten, von welchen wir in den jetzigen, ebenfalls von Mauern umfriedeten und von tausenden von Menschen bewohnten Kratons von Surakarta und Djokjakarta vielleicht nur einen schwachen Abglanz sehen. Freilich geben nur spärliche Mauerreste hier und da noch Zeugnis von dem ehemaligen Umfange jener alten Residenzen; denn, mit dem feuchtwarmen Tropenklima rechnend, baute man nur Wohnungen aus Holz und verlegte die fürstlichen Sitze aus sanitären Rücksichten wohl von Zeit zu Zeit. Was da von ihnen, als aus Stein aufgeführt, erhalten geblieben ist, sind gewöhnlich nur Tore, Mauern, Reste von Befestigungen, Badeplätze usw. Um die entschwundene Herrlichkeit aber schlingen des Volkes Überlieferung und die Sage (diese noch wohlbewahrt in dem altnationalen Schauspiele, dem Waijang, fortlebend) immer noch blühende Zweige. Im Gegensatz zu den Monumentalbauten der dritten Hinduperiode, die in ihrer Architektur viel mehr voneinander verschieden sind, als die der

Digitized by Google

mehr feste Normen innehaltenden zweiten, erinnern mich die grandiosen Bauanlagen dieser letzteren vielmehr an die Monumentalbauten ägyptischer Pharaonen, deren Leben sich im Banne strenger religiöser Pflichterfüllung bewegte, ebenso wie das der altjavanischen Hindufürsten.

Was das innere geistige Leben dieser drei Perioden betrifft, so will ich kurz erwähnen, daß die Hauptträger der Kultur in dem ältesten westlichen Zentrum dem Gotte Wishnu huldigende Brahmanen gewesen zu sein scheinen. Im zweiten Kulturkreise dagegen verraten die Monumentalbauten zum Teil den herrschenden Çivakultus, zum Teil — und gerade in den schönsten, großartigsten und an Ornamenten reichsten Schöpfungen — die mächtig zur Geltung gekommene Lehre des Buddha. Der Çivaismus ist dabei mehr zur eigentlichen Volksreligion auf Java geworden und er paßt auch mehr für das beständig über dem gewaltigen Erdfeuer in seines Bodens Tiefen erzitternde Eiland, wo unter Blumen überall der Tod, Çiva, Kala, Durga — die Vernichtung — lauert. Der Çivakult ist auf Java herrschend geblieben, bis sich durch List und Gewalt der Islam dort breit machte. So sind es denn aus der dritten Kulturperiode des javanischen Hinduzeitalters hauptsächlich nur Çivatempel, die uns zu Gesichte kommen; nur hier und dort ist es ein dem Buddha geweihtes Heiligtum. Man könnte sich versucht fühlen, zu glauben, daß zur Errichtung eines solchen jedesmal ein von der alten Heimat im Nordwesten zu den Hindus auf Java herrüberwehender frischer Wind Veranlassung gegeben habe, dabei immer wieder neue und originelle Bauformen ins Dasein rufend. (Tempel von Tumpang.)

Da, wie ein zuverlässiger Forscher, nämlich Fergusson, schon gezeigt hat, die Tempel im Diënggebirge durch ihre Bauart entschieden an den kontinentalindischen Chalykyastil gemahnen, so darf man wohl annehmen, daß die Kulturarbeit in dem Zentrum von Mittel-Java im VII. Jahrhundert n. Chr. begonnen hat.

Nach dem ersten Viertel des X. Jahrhunderts erscheint diese ziemlich jähe abgebrochen, um dann sozusagen plötzlich weiter im Osten fortgesetzt zu werden. Man hat sich diesen schnellen Übergang auf verschiedene Weise begreiflich zu machen gesucht, jedoch eine mehr dem Geologen sich aufdrängende Erklärung dabei übersehen: meiner Meinung nach sind es eine oder mehrere jener furchtbaren vulkanischen Katastrophen gewesen, deren der malaiische Archipel ja leider so viele aufzuweisen hat, welche die Bewohner jenes Teiles von Mittel-Java zeitweise, vielleicht für einige Jahrhunderte, aus dem zweiten Kulturzentrum in das dritte hineingedrängt haben und mit ihnen das Hinduelement. Ich erinnere in dieser Beziehung nur an die Ausbrüche der Feuerberge Tambora und Krakatau, welche alles Leben selbst in ihrer weiteren Umgebung vernichteten, und mehr als 60 000 Menschen das Leben kosteten. Bei dieser geologischen Annahme würde es sich auch zur Genüge erklären, weshalb der Riesenbau des Borobudur bis zum zweiten Drittel des vorigen Jahrhunderts unter einer vulkanischen Aschen- oder Tuffschicht begraben lag[1]). Die Annahme, daß fromme Gläubige bei dem Vordringen des Islam die riesenhafte Stufenpyramide gänzlich mit Erde bedeckt hätten, um sie vor Beschädigung und Schändung durch mohammedanische Vandalen zu bewahren, kann man nur als naiv bezeichnen. Auch möchte ich hierbei darauf aufmerksam machen, daß die unterste Stufe des um einen von der Natur gebildeten Hügel als Kern herum angelegten großartigen Bauwerkes schon in einer sehr frühen Zeit mit einem schweren Mantel von angestampfter Erde umgeben worden

(1) Eine mikroskopische Untersuchung der Erde um den Borobudur herum bestätigte mir, daß es sich hier wirklich um vulkanische Asche, bezw. Tuff handelt. Entdeckt wurde der Prachtbau 1835 durch einen Deutschen, namens Hofmann, und dann durch die holländische Regierung wieder freigelegt.

Digitized by Google

ist, vielleicht weil vulkanische Erdbeben den Bau in seinen Fundamenten erschüttert und Risse in ihm hervorgebracht hatten. Plötzlich eingetretene Katastrophen würden es auch erklären, weshalb nicht nur am Borobudur, sondern auch an dem von ihm fernliegenden Tempel Lumbang (und auch wohl an noch anderen) verschiedene Bildwerke mitten in ihrer Ausführung aufgegeben werden mußten. Bemerkt sei hierbei, daß die Ebene von Kedu, in welcher der Borobudur liegt, östlich von den Vulkanen Merbabu und Merapi und nordwestlich von den Vulkanen Sindoro und Sumbing begrenzt wird.

Was nun die Bauwerke der javanischen Hinduperiode an sich betrifft, so bestehen die älteren sämtlich aus größeren oder kleineren, mit dem Meißel bearbeiteten Quadern von Andesit, einem vulkanischen Gestein, welches der Hauptsache nach das ganze Gebirge von Java zusammensetzt. Mörtel ist mit nicht nennenswerten Ausnahmen bei den ganzen Monumentalbauten überhaupt nicht zur Verwendung gekommen, selbst nicht bei den Ziegelbauten, bei denen zwei Formate von Backsteinen vorliegen. Das größere davon, Ziegel von der doppelten Größe der bei uns gebräuchlichen, möchte ich als den „Ziegel von Modjopahit" bezeichnen, das kleinere, von geringerem Umfang, als dem gewöhnlich bei deutschem Mauerwerk benutzten, nenne ich den „Stein von Mataram" nach einem jetzt noch auf Mittel-Java unter holländischer Oberaufsicht stehenden Fürstentum, das auf den Trümmern des Reiches von Modjopahit, bzw. Demak, entstanden ist. Bei den Ziegelbauten der Tempel aus der Modjopahitzeit schließen die Bausteine oft so dicht in ihren Fugen aneinander, daß man schier glauben könnte, sie seien sorgfältig glatt geschliffen worden. Die Konstruktion von Gewölben kennt die indo-javanische Architektur, die sichtlich auf einer mit Holz operierenden Baukunst beruht, entschieden nicht. Wo es gilt, innere Räume der Monumentalbauten, die durchgehend nur kleinere Dimensionen aufzuweisen haben, nach oben hin abzuschließen, hat man dieses in der Weise bewirkt, daß man sich die rechteckig behauenen Steine der Mauer oben allmählich treppenweise einander nähern ließ, so daß also der Innenraum der Decke eine in Stufen ansteigende Pyramide bildet. Mit Seiten- und Höhendruck bei den stets sehr massiven Bauten klug rechnend, haben die Hinduarchitekten die oberen Abschlüsse der Innenräume so fest und dauerhaft zu konstruieren verstanden, daß sie teilweise trotz der Reihe von Jahrhunderten, die über sie hinweggegangen, und trotz der dort zu Lande so häufigen, starken Erdbeben, der Zerstörung bis heute entgangen sind.

Um nun die schönsten und interessantesten dieser Hindubauten im einzelnen zu beschreiben, so bildet der bereits mehrfach erwähnte Borobudur, der nicht weit von der Stadt Djokjakarta gelegen ist, eine kolossale Stufenpyramide auf quadratischer Basis bei einer Länge und Breite von 157 Metern. Die Höhe des imposanten Baues beträgt etwa 76 Meter. Während die unteren sechs Stufen einen im großen und ganzen quadratischen Umriß mit vielen kleinen aus- und einspringenden Ecken haben, sind die drei, sich nach oben ebenfalls verjüngenden Kuppelaufsätze kreisförmig und wird der oberste von ihnen von einer nicht sehr großen und hohen Kuppel überragt. Eine gerade Treppe führt in der Mitte jeder Seite zu den einzelnen terrassenförmigen Stufen hinauf. Diese nun sind an der Außenseite von einer sehr kunstvoll gearbeiteten Balustrade umgeben, aus der nicht weniger als 420 von Kuppeln gekrönte Nischen, alle mit Buddhastatuen von mehr als Lebensgröße, hervorragen. Auf den oberen kreisförmigen Aufsätzen erheben sich zusammen 72 Dagobs[1]). Es sind das aus

(1) Wo eine Gemeinde etwas von der in 50000 oder selbst noch mehr Teile geteilten Asche Buddhas, oder andere Reliquien von ihm besaß, wurden sie in einer Urne in einem Grabhügel (stupa) begraben. Ein solcher Grabhügel von Stein oder durch ein Gebäude aus Stein beschützt, heißt Dagob.

Digitized by Google

X-förmig zugehauenen Steinen aufgebaute, Glocken ähnelnde Kuppeln, deren massives Gitterwerk durch seine rautenförmigen Zwischenräume hindurch den im Innern sitzenden großen Buddha aus Stein sehen läßt und zwar in einer so mystisch verhüllten Weise, daß diese Anordnung, wie einer der besten Kenner indischer Altertümer, der Niederländer Rouffaer, sagt, mit dazu beiträgt, den unbekannten Baumeister des gewaltigen, architektonisch so wunderbar wirkungsvollen Terrassentempels zu stempeln zu „einem der allergrößten die Asien je gesehen hat".

„Wie tief gefühlt doch von dem genialen Schöpfer des Ganzen", sagt Rouffaer, „zuerst der Umgang der Gläubigen über die sich übereinander erhebenden Terrassen, vorbei an zahllosen Statuen des großen Lehrers, in ihren Nischen geheimnisvoll beleuchtet; vorbei an ganzen Wänden von Paneelen, welche in Stein von seinem Leben, seiner Vorgeschichte und seinen Triumphen erzählen, und dann das Aufsteigen zu der freie Aussicht nach allen vier Himmelsgegenden gewährenden hohen Zinne des Wunderbaues, wo in den Dagobs der drei Kreise der halb in seinen Glocken verborgene, große Denker Buddha mit symbolischer Gestikulation das höchste Gesetz entschleiert — er selbst so bald entschwunden den Augen der Seinen! Vom Anschauen zum Glauben, von der unmittelbaren Wirklichkeit zu dem Traum-Vertrauen in die Wahrheit. Wo ist das in der Baukunst herrlicher zum Ausdruck gebracht worden, als am Borobudur? Wer kann ein älteres, wer überhaupt ein anderes Beispiel nennen?" (Abb. 1 u. 2, Taf. 57.)

Zeichnet sich der Borobudor vor allen Tempelbauten von Mittel-Java durch die Großartigkeit seiner Anlage und die unglaublich große Anzahl seiner Statuen und Basreliefs aus, so stehen die Tempel von Prambanan, was die künstlerische Ausführung ihrer Skulpturen angeht, auf der ganzen Insel unerreicht da. Die aus sechs Tempeln bestehende Mittelgruppe, auf einem künstlich hergestellten Plateau stehend, war von einer 170 Meter Seitenlänge messenden, ein Quadrat bildenden Ringmauer umgeben. Außerhalb dieser letzteren standen in drei einander umgebenden Rechtecken (wahrscheinlich 157) kleinere Tempel und um diese zogen sich wieder zwei quadratförmige Ringmauern von 220 bzw. 390 Meter Seitenlänge. Der größte und höchste von den Haupttempeln ist ein Çivatempel mit einer Durgastatue, einem Meisterwerke der hindu-javanischen Bildhauerkunst. Der eigentliche Tempel steht auf einem stark profilierten Fuße und ist von vier Reihen von Skulpturen umgeben, wie solche auch die Innenseite der um ihn herumlaufenden Balustrade bekleiden. Unter den fünf übrigen Hauptbauten befindet sich auch ein Wishnu- und ein Brahmatempel. (Abb. 3 u. 4, Taf. 58.)

Die umfangreichste Tempelgruppe auf Java ist die von Tjandi Sewu oder den „1000 Tempeln", wie der Name sagt. Nordöstlich von Djokjakarta gelegen, umfaßte sie auf einem Flächenraume von 24 Hektar nicht weniger als 246 Tempel. Der Haupttempel war auf allen vier Seiten von Quadrate bildenden Reihen von kleineren Tempeln umgeben, deren innerste 28, die folgende 44, die dritte 80 und die äußerste 93 jener zierlichen Monumente umfaßte. Was die Bauart des durch reiche Ornamentierung ausgezeichneten, großen Tempels angeht, so liegt ihr, wie überhaupt den meisten Hindutempeln auf Java, die indische stupa zugrunde. Die Basis bildet dabei im großen und ganzen ein Rechteck, abgesehen von den zahlreichen aus- und einspringenden Ecken. Das Dach läuft terrassenförmig zu. Außerdem hat der Tempel aber an seinen vier Ecken noch kleine Ausbauten. Das innere Sanctuarium von 6—7 Meter im Gevierte bietet ein geradezu entzückendes Bild von glänzender Ornamentik; es ist schier Rokoko in schwellender Fülle. „Üppigkeit und doch noch innerhalb der Grenzen der Klassizität, sowie bei uns die Renaissance in ihrer Blütezeit", sagt Rouffaer.

Digitized by Google

Tempelanlagen mit einer Gruppierung der zahlreichen monumentalen Gebäude, wie sie besonders bei der von Tjandi Sewu vorliegt, erinnern mich entschieden an die im sogenannten Drawidastile errichteten Massentempel auf der indischen Halbinsel, namentlich an die wundervolle Tempelgruppe von Triwalur. Übrigens ist ja auch in anderen Dingen ein inniger Zusammenhang der alten Kultur von jener Halbinsel mit der von Java deutlich bemerkbar.

Wahre Juwele indo-javanischer Architektur sind auch der Tjandi Mundut, den man als einen Vortempel des Borobudur beschauen könnte (Abb. 5, Taf. 58) und der Tjandi Sari, bei dem Dörfchen gleichen Namens in der Residentschaft Djokjakarta gelegen. Letzterer bildet ein 17 Meter langes und 10 Meter breites Rechteck. Mit seinem stark hervortretenden Fußstücke, seinen reich verzierten und harmonisch gebrochenen Giebeln, seinen mächtigen Gesimsen, seinen schattenreichen Nischen, den schlanken Dagobs mit ihren gen Himmel weisenden Pinakeln, bildet er ein ganzes, das selbst in seiner etwa 10 Meter hohen Ruine noch von dem hochentwickelten Schönheitssinn seiner Erbauer beredtes Zeugnis ablegt.

Das prächtigste von allem, was arisch-javanische Baukunst überhaupt geschaffen hat, scheint mir aber der Tjandi von Kali Bening, im Westen des Tjandi Sari gelegen. Leider ist das schöne Bauwerk schon sehr zerfallen. Es wurde errichtet in der Form eines griechischen Kreuzes. Seine größte Länge beträgt nur 21 Meter. Eine eigentümlich schöne Ornamentierung zeigen die durch beinahe lebensgroße, nackte Menschengestalten in halb erhabener Arbeit flankierten Türen in der für die Hindubauten auf Java so charakteristischen, sogenannten Makaraverzierung, die aus dem Kopfe eines gewöhnlich delphinartigen Tieres mit aufgesperrtem Rachen besteht und nach unten in seltsam verschnörkelte Arabesken verläuft. Auch des über den Türen fast aller javanischen Hindubauwerke angebrachten Banaspatiornamentes will ich hier erwähnen, jenes starr mit aus ihren Höhlen hervorquellenden Augen dreinschauenden, oft mit Hauern als Eckzähne versehenen, Schrecken einjagenden Menschengesichtes aus Stein, das auch über den Türen der alten Riesenbauten von Kambodja wie ein hinduistisches Gorgonenhaupt den Eingang gleichsam zu bewachen scheint (vgl. Abb. 2, Taf. 57). Im ganzen zeigt die Verzierung des mit Balustraden versehenen Monumentalbaues von Kali Bening viele Übereinstimmung mit der des Borobudur. Sehr zierlich muß das Dach des Tempels gewesen sein mit seinen Statuen von Dhjani-Buddhas in 44 besonderen Nischen, die von 16 Dagobs gekrönt wurden. Das Dach endigte in einem schlanken Hauptdagob von beinahe zwei Meter Höhe, welcher dem Gebäude wahrscheinlich eine Höhe von 32 Metern verlieh. Der Tempel umfaßte vier Gemächer im Innern mit je einer großen, nun verschwundenen Götter- oder Buddhastatue.

Von den Tempeln in der Ebene von Prambanan will ich noch den Tjandi Plaossan erwähnen. Dieser stellt wohl mehr eine Priesterzelle — wihara, wie man sie in dem kontinentalen Indien nennt — dar und besteht aus zwei Etagen. In seinem Grundrisse bildet dieses Gebäude ein einfaches Rechteck, wogegen den anderen Hindumonumenten fast durchgängig ein regelmäßig und rechteckig einspringendes Zwanzigeck zugrunde liegt, im großen und ganzen freilich ein Quadrat oder Rechteck bildend. Die Statuen und Bildwerke am Tjandi Plaossan sind besonders groß, schöngearbeitet und prächtig verziert. Die Außenwände des Baues sind in außerordentlich geschmackvoller Weise mit Hautreliefs ausgestattet. Um den wihara zog sich in einem Rechteck eine Mauer hin, die wieder von Tempelchen in drei Reihen umgeben war.

Von den übrigen Tempeln in Mittel-Java mögen hier nur noch die im Hochgebirge des Diëng eine kurze Besprechung finden. Sie sind, wie schon gesagt, die ältesten in dem zweiten Kulturzentrum auf Java, und wenn wir auch auf dem vulkanischen

Digitized by Google

Diëngplateau keine Priesterstadt, wie man wohl angenommen hat, zu suchen haben, so beweisen doch die zum Teil aus behauenen Quadern hergestellten, uralten Straßen und Treppen, die vom Volke als Buddhawege bezeichnet werden und die sich von jenem Plateau weit bis in die Niederung nach Bagelēn und Pekālongan hinziehen, daß die Heiligtümer des Diëng vormals in großem Rufe gestanden haben müssen. Es handelt sich auf dem 2050 Meter hochliegenden Plateau um eine Tempelgruppe, in der der Ardjunotempel der größte und interessanteste ist. Dieser stellt in einem Rechteck ein ziemlich massives, doch keineswegs unschönes Bauwerk dar mit einer sehr engen Tür und einem mächtigen Sockel- und Dachgesimse. Das Banaspāti- und Makaraornament spielt auch hier schon eine sehr hervortretende Rolle. Das schöne Dach, aus drei zurückspringenden Etagen bestehend, mit zierlich modellierten Pinakeln an jeder Ecke und kleineren Nischen dazwischen, ist teilweise eingefallen.

Von den in ihrer architektonischen Anlage zahlreichere Typen, als die mittel-javanischen, repräsentierenden Tempelbauten aus dem späteren Hinduzeitalter von Ost-Java, deren Zahl sehr groß gewesen, aber — mehr als durch den Zahn der Zeit vielleicht — durch vandalisierende Holländer und Eingeborene dezimiert worden sein muß, sei hier in erster Linie der prachtvolle Tempel von Panataram, nicht weit von dem Städtchen Blitar entfernt, genannt. Es ist zu bedauern, daß dieser in seiner Art einzig auf Java dastehende Tempel, den ich für einen zugleich dem Totenkult geweihten Siegestempel halten möchte, von unberufenen Händen auf Kosten der niederländischen Regierung restauriert und auf den Terrassen, sowie auf der Plattform entstellt worden ist. Die Grundfläche des Baues bildet ein Quadrat von 24 Meter Seitenlänge mit einem Anbau. Die Wände der Außenmauer auf den drei Terrassen sind mit Reliefs geschmückt. Die unterste Terrasse hat die Form eines massiven Kreuzes mit gleich langen Balken von reichlich zehn Meter Länge bei einem rechtwinkligen Vorsprunge von 6,8 Meter Seitenlänge. Das Ornament der Wände besteht der Hauptsache nach aus Medaillons mit Tierfiguren, tief zwischen rechteckigen Paneelen gelegen. Die zweite Terrasse ist quadratisch mit Seiten von 19 Meter Länge, wobei in der Mitte derselben die Ummauerung etwa zwei Meter nach innen einspringt. Die Reliefs der Wand stellen in 94 Paneelen die Geschichte von Hanuman, dem Affenkönige aus der indischen Ramâjâna, dar. Die dritte Terrasse ist ebenfalls quadratisch und mißt elf Meter im Geviert, wobei die Seiten in der Mitte einen Vorsprung haben. Die die Wände dieser Terrasse bedeckenden, durchlaufenden Steinbilder (Reliefs) sind in der Tat Meisterwerke durch das Packende, Drastische in ihrer Darstellung von Krieg und Kriegstaten. Wie eine javanische Ilias in Stein sind mir diese wunderbaren, in Andesit ausgemeißelten Bildwerke stets erschienen, und doch habe ich bis jetzt in keinem Werke eine genauere Beschreibung von ihnen gefunden, während die anderen, weniger schönen Skulpturen des Tempels schon eingehende Besprechung gefunden haben.

Unverkennbare Ähnlichkeit mit dem Tempel von Panataram hat der von Tumpang oder Djogo, unfern der Stadt Malang gelegen. Hier steht über der vierten Terrasse noch ein kleiner Tempel, eine „stupa" mit einem inneren Gemache und einem kleinen Schachte darin, meiner Ansicht nach für die Asche fürstlicher Personen bestimmt, wie ja in anderen solchen brunnenähnlichen Schächtchen Asche zusammen mit Stücken von Goldblechen tatsächlich gefunden worden ist. Ich möchte glauben, daß, wenn nicht alle, dann doch die meisten jener kleinen, zum Teil auch aus Ziegeln erbauten, von der Topen- oder Stupaform ausgehenden Tempelchen, denen man so häufig in Ost-Java begegnet, zur Aufbewahrung der Asche von fürstlichen oder als heilig angesehenen Personen gedient haben. Was die Reliefs an dem Tempel von Tumpang

Digitized by Google

angeht, so sind sie dadurch ganz besonders merkwürdig, daß die darauf dargestellten Menschengestalten genau dieselben wunderlichen, scharfen und eckigen Profile und teilweise fratzenhaften Gesichter zeigen, wie bei den Figuren des Wayang, namentlich in seiner ältesten Form, dem Wayang purwo. Dieser Wayang ist, wie gesagt, das altnationale javanische Schau- oder Schattenspiel, bei welchem, durch in ihren Gliedern bewegliche Figuren, Episoden aus der alten indischen und, in den jüngeren Formen des Wayang, auch der javanischen Heldensage zur Anschauung gebracht werden.

Im ganzen kann man sagen, daß die indo-javanische Baukunst, wie sie in dem jüngsten Kulturzentrum des Hinduzeitalters hervortritt, die Zeichen eines verhältnismäßig schnellen Verfalles an sich trägt, wenn sie auch noch nach ihrer eigentlichen Blütezeit auf dem Boden Mittel-Javas hier und da allerdings Werke voller Anmut gezeitigt hat. Vorwiegend sind es kleinere Ziegelbauten in der Gestalt niedriger, auf quadratischer oder polygonaler Basis stehender, sehr massiv erscheinender Türme, welche in dieser späteren Hinduperiode entstanden sind, bei denen aber die Architekten sichtlich immer noch von der kontinental-indischen Stupa- oder Topenform bei ihren Entwürfen ausgegangen sind, wie bereits gesagt wurde. (Abb. 6, Taf. 57.) Bezüglich der bei diesen Bauten angewandten Technik erscheint mir das eine bemerkenswert, daß die Ornamente und Skulpturen auch bei dem schwer zu bearbeitenden, brüchigen, gebrannten Baumaterial (wie es früher bei den aus Andesitquadern hergestellten Bauten fraglos oft geschah) vielfach erst dann aus- und nachgearbeitet wurden, wenn die Steine, in welche sie gemeißelt wurden, schon in das Mauerwerk eingeführt waren.

Wenn man sich, im Hinblicke auf all das Bildhauerwerk an den indo-javanischen Monumentalbauten und in ihrer Umgebung, wie auf die vielen Statuen, welche sinnige Frömmigkeit unter heiligen Bäumen, auf luftigen Bergeshöhen und an heiligen Gewässern dereinst auf der Insel zur Schau stellte, die Frage vorlegt, ob die Hindus auf Java auch in der Plastik so Hervorragendes geleistet haben, wie in der Baukunst, dann wird man bekennen müssen, daß dieses nicht so ganz der Fall ist. Es hat bei den Bildhauern der javanischen Hindus in nicht zu verkennender Weise an technischer Durchbildung gefehlt, wenn auch oft aus dem schaffenden Genius der Meister viele wahrhaft großartige Gedanken (allerdings zum Teile nur allegorische und in oft nicht leicht verständlicher Weise) sprechen. Um in bezug auf die Technik nur eines hervorzuheben, so tritt das Spiel der Muskeln bei den dargestellten Menschengestalten, welches die altgriechischen und römischen Skulpturen vielfach in großer Vollendung zeigen, bei den indo-javanischen Bildhauwerken meistens nur verschwommen hervor. Die dort durch die Kunst verewigten Götter und Helden sind fast alle Gestalten mit vollen Körperformen und so auch die Gestalt des göttlichen Lehrers Buddha, welche den Bildhauern auf Java viel mehr als irgend eine andere zum Gegenstande bildlicher Darstellung gedient hat.

Digitized by Google

MESOPOTAMISCHE UND SPANISCHE KIRCHEN

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von A. HAUPT

Im ersten Heft dieser Zeitschrift hat Josef Strzygowski über einige mesopotamische Kirchen berichtet und zugleich auf eine gewisse Ähnlichkeit einer Kirche zu Salah mit der von mir beschriebenen spanischen Kirche Santullano in Oviedo, insbesondere in der Gewölbeanordnung, aufmerksam gemacht. Er schließt mit dem Hinweise darauf, daß es bei meinen Studien über frühgermanische Baukunst richtiger gewesen wäre, wenn ich mich vorher mehr im Orient umgesehen hätte, anstatt an dem spezifisch germanischen Ursprung der nordischen Baukunst nach der Völkerwanderung festzuhalten. — Da andere Kritiker nicht ganz so rücksichtsvoll gemeint haben, das von mir vor einem Jahre veröffentlichte Buch über „die älteste Kunst, insbesondere die Baukunst der Germanen" hätte sich unbedingt mit der „syrischen" Kunst (dieser Name erschöpft bei vielen immer noch den Begriff aller frühchristlich-asiatischen) auseinandersetzen müssen, um wirkliche Bedeutung zu haben, so ist es wohl nützlich, wenn ich mich, soweit möglich, nachträglich über diese Beziehungen äußere, insbesondere zur Rechtfertigung des Umstandes, daß jene Auseinandersetzung in jenem Buche zu fehlen scheint.

In der Hauptsache liegt der Grund hierfür darin, daß bei dem heute vorhandenen und gegebenen Material sich über solche Beziehungen, bisher wie ich glaube, noch nichts sicheres sagen läßt. Außer auf de Vogüés und Butlers trefflichen Werken über Syrien beruht unsere Kenntnis jener Gegenden vorwiegend auf Strzygowskis Arbeiten. Diese aber, wie er in seinem „Kleinasien, ein Neuland", wie er auch hier in bezug auf das neue Amidabuch deutlich ausspricht, bestehen zu einem nicht ganz geringen Teile aus mühsam zusammengefügten Studien anderer; so über Binbirkilisse und jetzt Mesopotamien. Dies Material hat er mit seinem eignen verschmolzen und sucht damit aufzubauen, klagt aber sozusagen auf jeder Seite über den Mangel an Vorarbeiten und Mitwirkung.

Was nun er und andere bis heute zusammengetragen haben, liegt klar vor uns zu jedes Gebrauch; eigenes Betasten einiger Originalsteine wäre kaum mehr von Bedeutung, wenn man das überhaupt Veröffentlichte alles gründlich durcharbeitet. Das aber habe ich, wie auch meine Literaturangaben bezeugen, keineswegs unterlassen. Das Ergebnis war jedoch ein solches gewesen, daß sich daraus in jener Richtung tatsächlich nichts von wirklicher Bedeutung zuverlässig herleiten ließ, und so habe ich vorläufig auf eine Behandlung des Stoffes in jenem Sinne verzichtet und dachte abwarten zu müssen, was die Zukunft hierfür noch bringen möchte. Wenn einst das Werk Strzygowskis und seiner Nachfolger erst völlig getan sein wird, wenn einmal die gesamte Baukunst des oströmischen Reiches und seiner östlichen Nachbarländer, nicht minder aber auch die frühchristliche Baukunst in Nordafrika — nicht nur in Ägypten, sondern weiterhin in den ganzen Küstenländern bis nach Marokko hin — klar durchgearbeitet sein wird, dann erst wird man wirklich imstande sein, den vermuteten Zusammenhang zu erkennen und aufzuklären. Bis dahin aber wird es wohl noch so bleiben, daß zuerst einzelne Gebiete bearbeitet werden müssen, selbständig und aus getrennten Gesichtspunkten, bis dereinst alle diese Kristalle zusammenschießen zu einem neuen geschlossenen und prächtigen Gebilde.

Noch eines habe ich zu betonen und bitte ich zu würdigen: Es kam mir darauf an, gerade die bis heute so vernachlässigten Kunstbestrebungen der germanischen

Digitized by Google

Völker nach der Völkerwanderung zusammenzufassen, das ihnen Gemeinsame und Eigentümliche kennen zu lernen, wobei naturgemäß auch in Frage kam, was sie, in das Licht der Kulturländer getreten, dort von dem unendlichen vorgefundenen und eroberten Reichtum sich heraussuchten und künstlerisch aneigneten, um es in ihrer Kunst zu verwerten. Das schien von höchster Bedeutung für die Erkenntnis ihrer Geschmacksrichtung, auf die es mir ankam; nicht hatte ich untersuchen wollen, woher jenes alles gekommen sein möge.

Es ist doch auch ein wenig ausschlaggebend, welches Ziel man selber ins Auge gefaßt hat, nicht immer, was andere, der heute herrschenden Strömung in der Kunstgeschichte folgend, gerne gefunden hätten. Meine Arbeit steht aber auf nordwestlich-germanischem Standpunkte, ist also jetzt weniger willkommen, weil sie nicht vor allem auf die kleinasiatisch-syrisch-mesopotamischen Studien zugeschnitten ist, die zurzeit das stärkste Interesse absorbieren.

Um jedoch auch dem gerecht zu werden, will ich in nachfolgendem versuchen, alles das kurz zusammenzufassen, was mir — insbesondere beim Studium der spanisch-germanischen Frühkunst — an Möglichkeiten etwaiger Beziehungen in jener Richtung doch entgegen getreten ist. Man wird gewiß bald erkennen, daß dies wirklich allzu wenig war, als daß ich in jener Abhandlung hervorragendes Gewicht hätte darauf legen dürfen.

Strzygowski, dem ich schon vor dem Erscheinen meines Buches auf Wunsch allerlei spanische Grundrisse zuschickte, auch den von Santullano, hat sich in jener Richtung selber bereits gemüht, offenbar bis heute ohne anderes Ergebnis, als das, was er neulich hier gegeben hat.

In der Tat nun ist die von ihm bemerkte Eigentümlichkeit in der Anordnung der Tonnengewölbe, die bei der mesopotamischen Kirche in Salah, wie bei der spanischen ähnlich zu sein scheint, bemerkenswert und regt zum Nachdenken an. Ob indessen diese mesopotamische frühchristliche Bauweise wirklich die direkte Quelle der spanischen sei, — das scheint mir vorläufig zweifelhaft, wogegen ich freilich die Möglichkeit keineswegs ausschließen will, daß entferntere Beziehungen hier wirklich vorhanden gewesen sein könnten, — jedoch dann auf höchst verschlungenen Wegen.

Um das besser zu begründen gebe ich eine Skizze der Ostansicht der spanischen Kirche, die auch für Str. neu ist (Abb. 1, Taf. 59). Der erste Blick zeigt nun schon, welch ungeheurer Unterschied zwischen dieser Architektur und der asiatischen besteht. Der mit den auch für Syrien charakteristischen „schweren Friesen" gegliederte Bau zu Salah, die auf den ersten Blick sich geradezu als syrisch charakterisierende Architektur der jener nahe verwandten anderen Kirche (Tafel 60, Abb. 4) mit Portal, offnem Entlastungsbogen über dem Sturz, charakteristischer Fenstergruppe, geknickten und gebogenen Gesimsen sind durch eine Welt geschieden von der Art des spanischen Bauwerkes. Abgesehen von der Verschiedenheit im Material (dort Großsteinigkeit, hier Bruchsteinmauerwerk mit einigen Hausteinen und Backsteinbögen) ist die fast anmutig leichte gänzliche Gesimslosigkeit des letzteren geradezu überraschend. Dort überall der antike Dreiecksgiebel, hier nur die glatte Chor-Abschlußfläche mit starken Konsolen am Beginn der Dachschräge. Das Dachgesims ist charakteristische Zimmermannsarbeit. Besonders wirksam und neu ist die dreibogige Loggia auf Säulen, ein Söller über der mittleren Chornische, der in Spanien dort um jene Zeit oft auftritt. Die in Syrien häufige Zweigeschossigkeit der Ostfenster scheint nicht dasselbe zu bedeuten.

Es bedarf hier nicht viel weiteres, wenn wir noch vorher der höchst bedeutsamen Anordnung der Strebepfeiler im Äußeren gedacht haben die für die spanische Baukunst jener Zeit eine der stärksten und wichtigsten Errungenschaften bilden, und wenn

Digitized by Google

wir noch erwähnt haben, daß antike Dreiecksgiebel nirgends hier vorkommen. — Was diese anlangt, so ist in ihrem Fehlen vielleicht ein Überbleibsel aus der arianischen Zeit zu erblicken, die das Dreieck als ein Symbol der von ihr geleugneten Dreieinigkeit überhaupt vermied.

Man vergleiche nun auch die Grundrisse selber näher, und man wird erstaunen über die Leichtigkeit der Wände der spanischen Kirche, die dabei hoch und schlank ist, gegenüber der Massenhaftigkeit des fast backofenartigen Baues im Osten. Dort technisch vollkommenes System nicht nur durch die mauersparenden Strebepfeiler, sondern auch in der klaren Systematik, mit der die je drei Tonnengewölbe der Schiffe und der Chöre das kühne Querschiffgewölbe von beiden Seiten stützen, während in Salah zwei parallele Gewölbe der Vorhalle und des quergestellten Schiffes im Osten gegen drei Chorgewölbe stoßen. — Und zuletzt die Hauptmerkwürdigkeit in Salah — die übrigens die Kirche auf Taf. 60, Abb. 4 auch zu besitzen scheint: die völlige Querstellung des Hauptschiffraumes. Etwas, was mir ähnlich in germanischen Gauen nur einmal vorkam, — nämlich bei S. Jean in Poitiers, freilich ohne Gewölbe; am Äußeren des Baues sind dagegen überall streng antike Dreiecksgiebel vorhanden. — Der Hauptschiffsraum in Oviedo selber ist aber dreischiffig, dann folgt Querschiff und Chorpartie in völlig mittelalterlicher Anordnung; eines der frühesten Beispiele dieser Art in klarster Ausbildung[1]).

Ehe daher durch andere Beispiele die ganz besondere Eigenart der spanischen Kirche: hohes gewölbtes Querschiff, von beiden Seiten gestützt durch niedrigere, quer dagegen laufende Tonnen, das konstruktiv eigentlich charakteristische Motiv, in Mesopotamien ebenfalls nachgewiesen wird, vermag ich eine wirklich deutliche Ähnlichkeit zwischen jener und dem mesopotamischen Beispiel noch nicht zu finden, allerdings ohne damit aussprechen zu wollen, daß eine solche nicht später doch noch festgestellt wird[2]). In Spanien ist aber jener konstruktive Gedanke an anderen Kirchen, insbesondere an dem wertvollsten Bauwerke gleicher Art und Zeit, an S. Miguel de Lino, noch ungleich bedeutsamer ausgebildet, und zwar in anderer Richtung, in jener Art, die wir nachher im Frühmittelalter in Frankreich finden (s. Grundriß und Gewölbesystem, Abb. 2, 3, Taf. 59), daß nämlich die Seitenschiffe mit Quertonnen überwölbt sind, die die hohe Mittelschifftonne beiderseits stützen. An S. Miguel ist dies zu einer konstruktiv wirklich glänzenden Höhe gefördert, weil auch noch durch Strebepfeiler an den besonders in Anspruch genommenen Stellen nach außen gestützt, so daß ich nicht anstehe in dieser verschiedenartigen Anwendung gleichen Systems eine bewußt sich vorwärts entwickelnde und höchst fruchtbare Schule zu sehen, als deren Nachfolger ich die bekannten südfranzösischen Tonnengewölbebauten ansehen muß.

Hier allerdings, — und da könnte weitere Forschung uns eine Überraschung im Sinne Strzygowskis bringen, muß ich darauf hinweisen, daß dieser nach einer leider gar zu flüchtigen Skizze und Angabe Smirnovs auf kleinasiatischem Boden etwas vielleicht ähnliches gefunden hat: die Kirche VI in Binbirkilisse.

Er teilt mit, daß diese Kirchen in den Seitenschiffen mit querlaufenden Tonnengewölben,

(1) Auch die Kirche zu S. Pedro bei Zamora gehört hierher, in der Anlage Santullano nahe verwandt. Immerhin ist bei ihr eine Ähnlichkeit mit der Kirche zu Salah, wenigstens im Grundrisse noch eher gegeben. (S. Grundriß Abb. 4, Taf. 60.)

(2) Wie ich übrigens in meinem Buche schon erwähnte, scheint das Querschiffgewölbe in Santullano in seinem heutigen Zustande erneuert, dürfte dem XVII.—XVIII. Jahrhundert angehören. Das ursprüngliche Tonnengewölbe an dieser Stelle ist von mir nur vermutet, wenn auch mit guten Gründen.

Digitized by Google

diesmal aus Beton und in Hufeisenform, überwölbt seien, die noch dazu nach dem Mittelschiff zu anstiegen. Letzteres allerdings sei nicht gewölbt.

Diese Angaben sind hier von großer Bedeutung und könnten tatsächlich die Möglichkeit einer Beziehung zwischen den hier und in Spanien angewandten Wölbesystemen ergeben. Denn es ist nach dem Muster der anderen Kirchen zu Binbirkilisse ohne weiteres anzunehmen, daß, falls jene Nachrichten der Wirklichkeit ganz entsprechen, auch das Mittelschiff der Kirche VI (mit Hufeisentonne) überwölbt war oder werden sollte. Denn sonst wäre jene mächtige Widerlagerkonstruktion in den Seitenschiffen, obendrein ansteigend, ganz unverständlich.

Erweist sich also jene Nachricht als genau, wozu freilich noch weitere sichere Feststellungen gehören, dann hätten wir in der Tat dort denselben konstruktiven Gedanken, wie an S. Miguel de Lino, allerdings noch nicht mit Strebepfeilern, und nicht in dem Rhythmus, wie dort, wo jene Quertonnen mit Längstonnen abwechselten. Immerhin wäre die Hauptsache gegeben; und es scheint keineswegs ausgeschlossen, daß sich ein gleiches oder ähnliches System an mehreren anderen eingestürzten Kirchen derselben kleinasiatischen Stadt vorfand. Die Querstellung der Schiffpfeiler legt diesen Gedanken nahe.

Ich kann nicht unterlassen an dieser Stelle auch das sehr merkwürdige Ansteigen der acht Tonnengewölbe über dem Hochmünster zu Aachen nach der Mittelkuppel heranzuziehen. Diese Anordnung, für die man sonst kein Vorbild oder Beispiel namhaft gemacht hat, könnte durch die jedenfalls älteren ansteigenden Tonnengewölbe der Kirche VI zu Binbirkilisse in merkwürdigster Weise beleuchtet werden. Strzygowski sieht die Grundrißvorbilder für Aachen in den klein- und vorderasiatischen Martyrien; kämen auch für die Aachener Gewölbeeigentümlichkeiten vorderasiatische Vorbilder in Frage, so würde das Gesamtbild sich erstaunlich runden. Allerdings, wie als gewiß anzunehmen ist, daß jene Kirche mit ansteigenden Quertonnen lange nicht die einzige ihrer Art gewesen sein wird, vielmehr von solchen Werken in Kleinasien sicher noch mehr existiert haben, vielleicht auch sich noch auffinden lassen, — so brauchte Aachen auch keineswegs in unmittelbarer Beziehung zu dieser Gegend gestanden zu haben. Vielmehr gewinnt man mehr und mehr den Eindruck, als ob die ganze frühchristliche Baukunst um das Mittelmeer sich um die Lösung der Probleme der Tonnengewölbe jahrhundertelang gemeinsam bemüht habe, zu denen der Orient noch die der Kuppelgewölbe fügte.

Bezüglich des Tonnengewölbes darf man jedoch keineswegs vergessen, daß diese Form die allererste, einfachste und natürlichste der gewölbten Decke ist, also überall da, wo sich eine Steinarchitektur herausbildet, zunächst die gegebene Form ist. Wie heute noch in Nordafrika an der Grenze zwischen Tunis und Tripolis in einer Gegend, wo es an anderem Baumaterial als Stein mangelt, die Eingeborenen überall in dachlosen Häusern wohnen, die aus einfachen Tonnengewölben bestehen, — oft 2—3 übereinander, — so haben ähnliche Umstände überall zunächst diese Form ergeben müssen, auch ohne Vorbilder und Beziehungen.

Und deshalb ist wie in anderen Dingen auch hier eine mögliche Koinzidenz, ein gleichzeitiges Auftauchen derselben Formen und Lösungen in verschiedenen Ländern, recht wohl in Betracht zu ziehen; und die ganze germanische Welt, die Holzbauweise ihrer alten Heimat hinter sich lassend, in den neuen Wohnsitzen auf Steinbau angewiesen, mußte zum Tonnengewölbe greifen und hat das getan, gewiß auch zum Teil aus eigener Initiative.

Es ist hier wie in anderen Dingen: eine neue Gestaltung, eine neue Erfindung zieht wie ein Gewölbe über die ganze Welt, gleichzeitig und von allen Seiten; man weiß

Digitized by Google

nicht woher es seinen eigentlichen Ursprung nahm. Viel anders ist es denn mit dem Hufeisenbogen vielleicht auch nicht.

Gewiß ist dieser Bogen im Orient zu Hause, vielleicht ist, wie Strzygowski vermutet, Persien seine Heimat. Auch Indien kann hierfür in Frage kommen. Hier weicht er nicht nur zeitlich sehr weit zurück, sondern weist sogar direkt auf den Holzbau hin. Denn gewisse Höhlentempel, deren gewaltige Toröffnungen in einem geschweiften Hufeisenbogen abschließen, geben sich als bloße in Stein ausgeführte Nachahmungen von Holzbauwerken. So das große Tor in dem Höhlentempel von Ajunta. Da ist der mächtige Rundbogen, fast Zweidrittel eines Kreises umfassend, außen von der Form eines Eselrückens, die unverkennbare steinerne Nachbildung eines hölzernen Bohlenbogens, der innen durch ziemlich lange Sparrenköpfe getragen und gegliedert wird. — Er ist also im Orient ursprünglich eine aus dem Holzbau übertragene Form.

In meinem Buche über die älteste germanische Baukunst habe ich aber darauf hingewiesen, daß an den nordgermanischen Holzbauten der Hufeisenbogen ebenfalls heimisch, ja sehr häufig ist, besonders an Portalen, anderseits als konstruktive Form, und zwar als — Bohlenbogen, wie dort in Indien.

Ist da der Schluß nicht sehr naheliegend, daß diese Form sehr wohl in zwei so weit auseinanderliegenden Ländern wie Indien und Nordgermanien im Holzbau in ganz analoger Art entstanden sein und sich von diesen Endpunkten her zentrisch verbreitet haben kann? Daß dann sozusagen in der Mitte ein Zusammentreffen erfolgt, daß sie deshalb auch, einmal als Bogenform zugelassen und gebräuchlich, von selber hier wie dort auch im Grundriß an die Stelle des gewöhnlichen Halbkreises getreten wäre? — Erscheint sie im XII. Jahrhundert am Portalbogen des dänischen Doms zu Ripen, so ist sie unzweifelhaft Nachahmung der massenhaft vorhandenen hufeisenförmigen Portalbögen der nordischen Stabkirchen. — Am Portal des lombardisch-romanischen Doms zu Spoleto dürfte sie dagegen eher aus dem Osten geholt worden sein.

Kurz, hier scheint die Koinzidenz, wie ich es oben nannte, wirklich Tatsache zu werden.

Ich will übrigens nicht unterlassen darauf hinzuweisen, daß der Hufeisenbogen bereits im V. Jahrhundert in Spanien an Grabsteinen in Leon auftritt und dort recht wohl germanischen Ursprunges sein könnte.

Die Hufeisenform der Apsis im Grundriß ist im Osten häufig, insbesondere in Kleinasien. Im Westen und Norden kommt sie nur vereinzelt vor; so in Brescia an der Krypta von S. Salvatore, in Bologna in S. Stefano; sodann aber in Spanien (S. Miguel de Escalada), in Frankreich in Germigny-des-Prés, in Dalmatien in S. Donato in Zara, in der Schweiz in Disentis, Münster und einer ganzen Gruppe von frühen Kirchen, die vom VII. bis zum IX. Jahrhundert reichen, in eigentümlicher Gruppierung: drei Hufeisenapsiden nebeneinander! Etwas im Osten unbekanntes, wo auch das Motiv der drei Apsiden nebeneinander nur ein einziges Mal auftritt (Kal'at Sim'an). Im Westen ist es häufig. — Jene Sondereigentümlichkeit einiger germanischer Kirchen sei besonders hervorgehoben.

Das hufeisenförmige Tonnengewölbe über den Mittel- und Seitenschiffen ist in Kleinasien nachgewiesen; über den wenigen rechteckigen Apsiden kommt es dort dagegen nicht vor; diese treten nur in einem kleinen und syrischen Bezirke (Djebel Barisha) auf, und zwar nur an ungewölbten Kirchen. — Dagegen finden wir in Spanien ein einziges Hufeisen-Formengewölbe, in Baños; von 661, und zwar über der rechteckigen Apsis (Abb. 5, Taf. 60). Immerhin ist diese Form an dieser Stelle sehr auffallend; da auch die Arkaden des Schiffes hufeisenförmig sind, so wäre an dieser kleinen aber sehr wichtigen Kirche eine Beziehung zu Kleinasien nicht ausgeschlossen,

Digitized by Google

nachzuweisen ist sie aber bisher nicht; alles Detail der Kirche ist rein westgotisch; vor allem in einer völlig klaren Kerbschnittverzierung durch das ganze Bauwerk hindurch.

Hellenistische Verzierungsweise, der stachelige Akanthus und ähnliches scheint im westgotischen Spanien überhaupt zu fehlen. Nur im Museum zu Zaragoza fand ich einen bescheidenen solchen Fries, — und in der camara santa zu Oviedo sind zwei kleine Säulenkapitelle, deren Blattwerk daran erinnert.

Eine weitere zu besprechende germanische Kunstgestaltung jener Zeiten ist das Flechtwerk-Ornament.

Auch dieses ist zu einer gewissen Zeit in der ganzen christlichen Kunstwelt verbreitet und geübt; es dringt tief in den Orient, wo es z. B. in Armenien, wie im Halborient in Walachien (Argyisch) eine teilweise glänzende Weiterentwicklung erlebt, selbst bis ins XVI. Jahrhundert hinein.

Es läßt sich nicht leugnen, daß das schematische Flechtband uralt ist, selbst bei den Assyrern schon vorkommt; bei Griechen und Römern, bei diesen besonders in Mosaikböden, überhaupt nicht verschwindet.

Und trotzdem ist es nicht dasselbe Flechtwerk, das mit der Völkerwanderung die ganze germanisch-christliche Welt erfüllt und beherrscht. Die nordische Tierornamentik (vgl. Salin), das nordische Geriemsel, wie es nachher in der langobardischen, westgotischen, fränkischen Kunst zu solch gewaltiger Fülle am Kleinwerk wie in der Baukunst und in der Skulptur erblühte, ist durchaus anderen Geistes und Wesens. Salin macht darauf aufmerksam, daß das Flechtornament in den irischen Miniaturen kaum anderen als nordisch-germanischen Ursprunges sein könne. — Man kann sich nun sehr wohl vorstellen, daß die ungeheure germanische Völkerwelle, die bis tief nach Kleinasien ihre Ausläufer sandte, ihr Tierornament und Riemengeflecht überallhin gebracht habe und so die eigentliche neue Quelle dieser noch ein Jahrtausend weiterlebenden Verzierungsweise geworden sei. Germanische Kleinkunstwerke jener Zeit werden überall in Südeuropa aus den Gräbern hervorgeholt, müssen also damals dort Allgemeingut gewesen sein. So war ein Einfluß ihrer Zierweise ganz unausbleiblich, und es ist durchaus zu verstehen, daß das in primitiver Form bereits Bekannte jetzt in eine neue Phase seines Daseins trat, verjüngtes Leben gewann. Übrigens läßt sich original-germanisches von byzantinischem Flechtwerk sehr wohl unterscheiden, schon durch seine Urwüchsigkeit und malerische Knorrigkeit gegenüber der pedantisch regelrichtigen abgezirkelten Durchbildung, wie sie z. B. an S. Marco zu Venedig oder in Byzanz üblich ist. In Kleinasien und Syrien scheint es dagegen nie recht Fuß gefaßt zu haben: in Armenien findet man es, erheblich umgestaltet, erst im frühen Mittelalter in wirklicher Blüte. —

In keiner anderen Richtung aber ist es mir gelungen an germanischen Bauwerken mögliche Beziehungen zu Kleinasien, Syrien, Mesopotamien zu entdecken; auch die Materialbehandlung ist durchaus verschieden. Die östliche insbesondere syrische Großsteinigkeit fehlt im germanischen Westen durchaus; nur das einzige Theoderichgrabmal zu Ravenna erinnert daran, wie ja auch einige seiner Gesims-Profile syrischen Charakters zu sein scheinen. Aber keineswegs alle; es kreuzen sich an diesem Bauwerke deutlich ganz verschiedene Richtungen, auch schwache italienische, und germanische. So treten letztere an einigen eingetieften Gesimsen ganz unverkennbar hervor, und die wenige vorhandene Ornamentik, insbesondere das vielberufene „Zangenornament" hat absolut nichts syrisches noch etwa hellenistisches. Darum hat man daraus allerlei anderes gemacht, so ein „degeneriertes Kymation" u. dergl. mehr. Alles nur immer zu dem einzigen Zwecke, um zu verhindern, das es als germanisch gelten dürfe. Doch, wie ich denke, ohne Erfolg.

Digitized by Google

Aber in bezug auf eine andere höchst charakteristische viel besprochene Eigentümlichkeit des Bauwerks habe ich noch etwas spanisches beizubringen. Ich meine die merkwürdigen Hakensteine der unteren zehn Bögen; eine Konstruktionsweise, die noch einmal am gleichen Monument im Innern der oberen Kapelle am Bogen über der Apsis auftritt. Sonst haben alle Kenner und Gelehrten bisher kein anderes Beispiel dieser Art irgendwoher beizubringen vermocht.

Dieselbe Konstruktion in noch viel verzwickteren Hakenformen findet sich dann am gleichen Bauwerke im scheitrechten Bogen über der oberen, einfacher über der unteren Türe. Auch diese Form ist selten und selbst Durm weiß nur drei Beispiele dieser Konstruktion aus Früh- und Spätantike namhaft zu machen: Syrakus, Orange, Spalato. (Alle diese Beispiele haben über dem wagerechten Türsturz noch einen halbrunden offenen Entlastungsbogen, allerdings ein echt kleinasiatisches und syrisches Architekturmotiv, wie ja Spalato überhaupt stark syrisch erscheint.)

Jener scheitrechte Bogen mit Hakensteinen tritt dann aber in der Folgezeit im arabischen — Spanien so massenhaft auf, daß der Gedanke naheliegt, daß die Araber das Motiv bei den Westgoten gefunden haben mögen, wie den Hufeisenbogen. Die Originalbauten der ganz alten Westgoten sind ja fast ausnahmslos zerstört; ich kenne von ganz erhaltenen nur das obengenannte Baños und die merkwürdige dreibogige Brücke (s. Abb. 6, Taf. 60) von Pinos bei Granada aus dem V./VI. Jahrhundert, also aus ältestwestgotischer Zeit.

Deren Bögen nun bestehen genau wie die unteren am Theoderichdenkmal — ganz aus Hakensteinen. Die Bögen sind aber obendrein auch noch hufeisenförmig. — Besonders bedeutsam ist ferner, daß die Steine alle einen feinen Randschlag aufweisen, genau wie am Theoderichdenkmal — und der Bogen ebenso ringsum in scharfer Bogenlinie umschnitten ist. Wir haben also hier im Westgotenlande das einzige bekannte Baudenkmal, das gewisse besondere Eigentümlichkeit des Ostgoten-Bauwerks ebenfalls aufweist.

Eine schlagende Ergänzung findet diese Beobachtung aber darin, daß an einigen letztwestgotischen (asturischen) Bauwerken im Norden Verwandtes auftritt. So an S. Maria de Naranco, der westgotisch-asturischen Königshalle von etwa 750, wo die Bögen nur aus drei Steinen bestehen, deren mittelster ein richtiger nach zwei Seiten übergreifender Hakenstein ist. Und am selben Bauwerk fassen auch die germanisch profilierten Gesimse mit ebensolchen Haken übereinander. Hier liegt die Vermutung sehr nahe, daß diese Konstruktionsweise aus dem Holzbau übernommen ist. Ich lasse es dahingestellt, wie weit das auf die Hakenbögen in West- und Ostgotenland zurückwirkende Bedeutung haben kann.

Von Wichtigkeit muß es ferner sein, daß die unteren zehn Bögen des Theoderichdenkmals außen scharf im Halbkreise umschnitten sind, d. h. die Wölbsteine in genau derselben Breite um den Bogen herumlaufen. In Syrien dagegen binden die Keilsteine der Bögen stets in ganz beliebiger Form, lang oder kurz, schräg oder gerade geschnitten, ins Mauerwerk ein.

Unerwähnt soll zuletzt nicht bleiben, daß die scheitrechten Hakensteinbögen auch noch im frühen Mittelalter in Südfrankreich im einst westgotischen Septimanien auftauchen, — bis nach Avignon. Auch hier lasse ich es unerörtert, ob das ein Überbleibsel aus der Westgotenzeit oder aus der arabischen Invasion sein mag.

Bezüglich des Theoderichgrabmals aber habe ich übrigens noch auf einige andere Merkwürdigkeiten hinzuweisen.

Das obere Portal ist mit einem von kleinen Kragsteinchen getragenen Gesimse bekrönt; an beiden Seiten der Tür waren (nach den da vorhandenen Löchern) einst auch

Digitized by Google

noch zwei große Konsolen vorhanden. Also ein seit den Tagen des Erechtheions verbreitetes hellenistisches Motiv, das in der Spätantike vor allem in Kleinasien und Syrien vielfältig vorkommt.

Ferner aber sind die Gewände der Tür nicht rechtwinklig abgeschnitten und ist nicht der Sturz nach üblicher antiker Weise einfach darüber gelegt, — sondern Gewände und Sturz sind auf Gehrung (in einem Winkel von 45°) zusammengeschnitten. Das wiederholt sich an der unteren Türe des Mausoleums.

Diese sehr merkwürdige Konstruktionsweise ist ungemein selten. Sie wird aber von Strzygowski namhaft gemacht an den Resten von Türen zu Ajasoluk (Ephesus) — und zu Sagalassos am Taurus, kommt nochmals vor an der echt syrischen Tür des „Baptisteriums" zu Spalato, die ebenfalls von zwei großen seitlichen Konsolen und einer von kleinen Konsolen getragenen reichen Verdachung geschmückt wird. — Hier hätten wir also am Theoderichgrabmal eine weitere Beziehung zu Kleinasien oder Syrien, — wenn wir uns dies alles nicht höchst einfach so erklären wollen, daß in Ravenna überhaupt nur die Nachahmung von Einzelheiten des gut syrischen Palastes zu Spalato vorliegt. Ich möchte dies eher glauben, denn alle das sind eben nur Anklänge, meist unverstandene oder entstellte Motive. Ein wirklicher Syrer wäre dieser Dinge mächtiger gewesen und hätte sie so behandelt wie wir das an zahlreichen Mustern im Osten seit Spalato bis in die Zeit des Theoderichgrabes geübt sehen. Einige Sonderbarkeiten, so ein höchst merkwürdiger Steinhaken am Ende der Gehrung des Türsturzes, die wunderliche Bildung der Hängeplatte über der kleineren Konsolenreihe der oberen Türe, die ganz mißverstandene Behandlung und Ausbildung der syrischen Profile am inneren oberen Türrahmen, beweisen, daß Profile und Motive zwar aus der Fremde entnommen waren, daß man aber nicht mit ihnen umzugehen wußte, und deuten stets aufs neue auf ein Sichkreuzen verschiedenartigster (auch germanischer) Einflüsse und Schulen an diesem Bauwerke. — Der syrisch-kleinasiatische Zug könnte also einfach über und durch Spalato hineingekommen sein.

Dies war nun alles, was ich zu dem in meinem Buche gegebenen Material hinzuzufügen gehabt hätte, um mich auch mit Vorderasien auseinander zu setzen. Mehr war bisher nicht aufzufinden; und so wird man mir wohl zugeben müssen, daß dies geringe Material in jenem Gesamtwerk keine Rolle zu spielen berufen war, während es die gesuchte und erstrebte Einheit, das eigentliche Ziel meiner Arbeit, leicht gestört haben könnte.

Kommt einmal die Zeit, wo der gesamte heute erst in Bruchstücken gegebene Stoff sich zu einem Ganzen gerundet haben wird, so wird eher die Möglichkeit, auch jenen Beziehungen gerecht zu werden, gegeben sein.

Im allgemeinen allerdings neige ich mich der Ansicht Strzygowskis zu, daß die Germanen für die kurze Zeit ihrer Herrschaft um das mittelländische Meer dazu berufen waren, Träger und Vermittler der ost-westlichen Kunstströmungen zu sein und zwar bis in den hohen Norden hinauf, und daß sie in der kurzen Spanne Zeit, die ihren Staaten im Süden zu blühen vergönnt war, hierin eine bedeutungsvolle Rolle gespielt haben.

Anderseits aber glaube ich aus dem Gefundenen die Gewißheit gewonnen zu haben, daß die Germanen in jenen Gärungs- und Umgestaltungsprozeß doch ganz erhebliche eigene Leistungen und Richtungen mit hinzusteuerten, und daß die Einwirkung dieser Beisteuer der folgenden Werdezeit eine Reihe der bedeutungsvollsten Züge verlieh.

Digitized by Google

JOHANN VON MELEM

Von FIRMENICH-RICHARTZ

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Unter dieser Künstlerbezeichnung hängt in der Münchener Pinakothek Nr. 91 das Bildnis eines bärtigen Mannes, der sich in straffer Haltung mit übereinandergelegten Händen nach rechts wendet.

Die Art, wie die Halbfigur dem Raum eingefügt ist, entspricht noch völlig der Auffassung der Primitiven. Die Erscheinung wird noch nicht in ihren wesentlichen Zügen zusammengefaßt, indem die Gestalt sich bei starker Beleuchtung in voller Plastik einheitlich von neutraler Folie löst, alle Einzelheiten sind vielmehr zeichnerisch umschrieben, sorgfältig durchmodelliert und mit frischen warmen Farben erfüllt. Der Urheber fand noch nicht in der vertieften oder verfeinerten Charakteristik seines Modells die eigentliche Aufgabe seiner Kunst sondern er freute sich harmlos an den kleinen illusionären Wirkungen eines solchen Abbildes.

Die starren scharfkonturierten Augen, die leblosen geschwungenen Lippen besagen wenig; bemerkenswert ist hingegen, wie die anliegende schwarze Mütze die Formen von Stirn und Schläfen hervorhebt, wie die runde Ohrmuschel durchgebildet ist, welch Leben in der breiten schwieligen Hand pulsiert, deren Finger untätig zusammengekrümmt sind und deren Umriß sich hebt und senkt.

Ohne Verständnis für den Wert der Isolierung ist auch der Bildgrund mit Gegenständen eng angefüllt. Vor grünem Vorhang in bedrängender Nähe hängt neben dem Haupte des Dargestellten ein Konvexspiegel und zeigt dessen Profilansicht. Auf der anderen Seite schneidet in profilierter Umrahmung ein lichter Ausblick in die Bildfläche. Die grauliche Masse eines Turmes steht hier vor hellem Frühlingshimmel, daneben ein entblätterter Baum; ein Ritter sprengt am Rande gegen einen unsichtbaren Feind.

Intentionen wie Darstellungsmittel sind in ihren wesentlichen Zügen dem niederländischen Realismus des XV. Jahrhunderts entlehnt. Aus solchen Elementen gingen auch die subtil detaillierten scharfsichtigen Porträtaufnahmen Hans Memlings hervor. Die Bildniskunst eines Joos van Cleef oder Barthel Bruyn steht selbst in frühen Leistungen auf einer anderen Stufe. Überhaupt vermag ich mit den Produkten der Kölner Schule hier nur eine recht weitläufige Verwandtschaft wahrzunehmen, dagegen deutet die zeichnerische Erfassung der Formen, die herbe Führung der Konturen vielleicht auf fränkische Einwirkungen.

Doch wozu solche Betrachtungen, wenn der Name und die niederrheinische Herkunft des Urhebers durch eine gleichzeitige Inschrift auf dem Gemälde schon sicher beglaubigt sind?

In jener eigenartigen Renaissance-Majuskel, einer Mischung der Antiqua mit gotischen Reminiszenzen, steht in zwei Abschnitten links am Fenstergesims:

„Ecce duos annos et septem — lustra gerentis
huic ta—bule e Melem forma Joann—is inest. —
Hoc opus ecce novum — construxit valde — peritus."

Das Bild zeigt demnach Johann von Melem in seinem 37. Lebensjahre. Aus dem zweiten Satz entnahm man, daß der Maler seine eigene Person dargestellt habe, doch der Ausdruck „construxit" will nicht zu einer Porträttafel passen und das Selbstlob „valde peritus" ist zum mindesten ungewöhnlich.

Die Angabe wird sofort verständlich, wenn man das Gemälde in unmittelbarem Zusammenhang mit einem Bauwerke denkt.

Digitized by Google

Johann von Melem hieß der Begründer wie der Vollender eines vornehmen und prunkvollen Patriziersitzes, des sog. „steinernen Hauses" am Markt zu Frankfurt. Die ursprüngliche Stelle des Münchener Gemäldes befand sich wohl dort in der mit einem Netzgewölbe gedeckten Vorhalle zur Hauskapelle. Plastische Engelfiguren an den Schlußsteinen halten hier das Familienwappen. Vielleicht käme auch der Saal im ersten Geschoß in Betracht, von dessen reicher Ausstattung noch die feinprofilierten Wandpfeiler mit Tierfiguren an den Kragsteinen und die Tür eines Wandschrankes „ein Juwel der Kleinschmiedekunst" übrig sind. Das Haus enthält außerdem noch einen reichskulptierten spätgotischen Kamin in einem nach dem Hof gelegenen Raum. Eine bedeutende Madonnenstatue unter Baldachin steht an der Westecke der Vorder front [1]).

Nachrichten von der Familie Melem, die mit ersten Frankfurter Geschlechtern blutsverwandt oder verschwägert war, sind so zahlreich, daß aus der Fülle des Materials, welches Johann Karl von Fichard zusammenstellte, nur einiges Zweckdienliche angeführt werden kann [2]).

Johann von Molnheim (Mülheim, Melnheym, Meylem) soll 1433 geboren sein und aus Köln herstammen. Er war der erste seines Geschlechtes, der sich in Frankfurt niederließ und heiratete dort 1454 Gredgen von Dorfelder. Er wird als Geselle auf Frauenstein in den maßgebenden Patrizierverband aufgenommen und erwarb 1456 das Bürgerrecht. Der Ankauf von Grundstücken und Häusern erweist seinen ständig sich mehrenden Besitz.

An Stelle der beiden benachbarten Häuser „zum Rauchfaß" und „Bornfleck" begann er 1464 den Bau eines stattlichen, für seine ausgedehnte Handlung geeigneten Wohnhauses auf dem Habermarkt. Johann von Melem war Unternehmer großen Stiles; er sammelte bedeutende Reichtümer in verschiedenartigen Geschäften. 1467 wird der Verkauf eines „Lasuwer" (lapis lazuli) erwähnt, 1479 ist von Ballen gebleichter und ungebleichter Leinwand die Rede, „mit dem gemerk gezeichnet, wie die inne Johans von Melnheyms hus stehen." 1473 erscheint er als Zeuge bei dem Ehevertrag des Clas v. Rückingen mit Katharina Neuhaus und siegelt die Urkunde. „Wir haben mit Flis gebeden den bescheiden Johan von Melen unsern Swager, das er Sin pitschir, want er eygen ingesigel nit hait, an diessen brieff gehangen."

Das Siegel zeigt eine bürgerliche Hausmarke; die Familie führte damals noch kein Wappen. Er starb 20. März 1484; kurz vorher war das gemeinsame Testament der Eheleute hinterlegt worden.

„Nachdem Johann von Mülheim der Junge, unser Sohn uns zu Gehorsam in unserm Gewerb lange Zeit sich fleißig gehalten und getreulich arbeiten helfen hat", soll diesem das elterliche Haus, dessen Wert auf 3000 f. geschätzt wird, zufallen. Seine beiden Schwestern, Katharina seit 1482 vermählt mit Jakob Heller und Ursula, die noch im

(1) Dr. R. Jung, Stadtarchivar, und Dr. J. Hülsen: Die Baudenkmäler in Frankfurt am Main V, 1902, S. 41 fg. Die Beschreibung wendet sich gegen die Annahme „daß das ursprüngliche Haus sich nur auf dem Platze des Rauchfasses erhob und erst später durch Hinzunahme des Grundstückes Bornfleck zu seiner heutigen Ausdehnung ausgebaut wurde" . . . . Auch „ist es nicht unbedingt notwendig, einen späteren Umbau . . . etwa in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts anzunehmen."

(2) Johann Karl von Fichard „Geschichte der Geschlechter von Frankfurt." Handschr. Stadt-Archiv Frankfurt Fasc. Nr. 197. — Dr. Euler: „Mitteilungen des Vereins f. Gesch. u. Altertumskunde in Frankfurt" I, 1860, S. 219 fg. — Die wertvollen Nachweise verdanke ich der Güte des Herrn Archivdirektor Dr. Rudolf Jung in Frankfurt, der 1906 dort einen (ungedruckten) Vortrag über „Das steinerne Haus und die Familie von Melem" hielt.

Digitized by Google

Jahre 1484 Walter von Schwarzenberg heiratete, sollen mit Kapital abgefunden werden.

Es scheint, als ob der junge Johann in der Familie eine bevorzugte Stelle einnahm. Schon als kleines Knäblein war er es, der auf „Sankt Gallenabend" (15. Oktober) 1464 den Grundstein zum Neubau des elterlichen Hauses legte und die Gabe für die Werkleute hinzufügte. Frühzeitig führten Geschäfte ihn nach Köln und hier heiratete er 1480 in erster Ehe Feyge Palm, die schon 1483 verstarb und in Kl. St. Martin bestattet wurde. Seit 1484 war Drutgen Rinck seine zweite Frau und mit dieser kam er 1487 nach Frankfurt zurück. Als Bürger zahlte ‚Johan von Meelen' dort an Einzugsgeld 10 ß 4 Sch. Heller. 1490 (nach der Grabschrift 1492 Mai 10) verlor er durch den Tod auch die zweite Gattin; sie ruht zu St. Bartholomä bei den Schwiegereltern. Das Epitaph wurde überliefert und erinnert in der Abfassung an die lateinische Aufschrift des Münchener Bildnisses.

Lustris a Christo Tercentum bis minus octo
Annis ante Sacri Benedicti luce Joannes
De Melem transit [1484 März 20]. Post menses bis duodenos
Coniunx Margreth Dorfelden Julii ante Calendas
Cara nurus Sequitur [1486 Juni 30]. tumulus tres accipit unus
Gertrudis Rinck a Socru Sexto insuper anno
Sexto idus Maji [1492 Mai 10]. requiem da his rector Olympi.

1494 Februar 27 gewinnt der Witwer für sich und seinen Sohn Godehard einen Erbschaftsprozeß gegen Johann von Merle, Eberhard von Wesel und Jakob Luick zu Köln; im selben Jahre wallfahrtet Johann von Melem mit Jakob Neuhaus zum hl. Grabe und nach Santiago de Compostella. 1496 schloß er die dritte Ehe mit Margareta Ugelheimer, 1511 ist er erwähltes Ratsmitglied, 1516 jüngerer Bürgermeister, 1520 Schöffe. 1529 führt er den Titel eines Burggrafen der Gesellschaft Frauenstein und starb im nämlichen Jahre auf seinem Landhaus im Bockenheimer Garten „oben in seiner Schlafkammer". Er ruht in St. Bartholomä in des Vaters Grab.

In ausgebreiteten Unternehmungen hatte Johann von Melem das ererbte Vermögen stets vermehrt; sein Reichtum machte ihn dem alten eingesessenen Patriziat in Frankfurt ebenbürtig [1]). Das angenommene Wappen, der rote Krebs in weißem Feld — weil dieser sich vorwärts und rückwärts fortbewege gleichwie sein Name von beiden Seiten gelesen, gleichlaute — steht auf einer Reihe erlesener Kunstschöpfungen. Der Name des Schwagers Jakob Heller braucht nur erwähnt zu werden. Außer dem vielgepriesenen Hauptwerk Albrecht Dürers und Hans Backofens monumentaler Kreuzigungsgruppe am Domkirchhof stiftete „Jacop Heller vnd Katherina vō Molmhim von Franck(f)vrt" auch Glasgemälde in die Kirche Sta. Maria im Capitol zu Köln [2]). Die

(1) Friedr. Bothe: Die Entwicklung der direkten Besteuerung in der Reichsstadt Frankfurt bis zur Revolution 1612—1614. Staats- und sozialwiss. Forschungen herausg. von Schmoller und Sering Bd. XXVI, Leipzig 1906, S. 157. — „1495 befanden sich die großen Besitztümer außer in den Händen des grundbesitzenden Patriziates auch noch beim Handelsstande. Wolf Blume, Claus Stalburg, Johann von Melem, Hans Bromm, Bechtold u. Jakob Heller, die Neuhausen und Rohrbach, das sind Vertreter der im venetianischen und genuesischen Handel stark engagierten Patrizierfamilien." — „Johann v. Melems Witwe muß außer den 77 G. 2 s. und dann 1 G. für Gelder, die sie etwa „hinder Ire hette" noch 4 G. 18 s. 5 h. geben, da sie 687 g. und 9 tornus „hynder Ire habe domit handele und andern luden zustee."

(2) Nördl. Seitenschiff: der Pilger St. Jakobus, heiliger Bischof von vorn (z. T. ergänzt, in moderner Zeit hinzugefügt: St. Mathias) darunter Engel mit den Wappen, geistlicher Stifter „Joannes

Digitized by Google

Schwester Ursula, vermählt mit Walter von Schwarzenberg schenkte dem Karmeliterkloster zu Frankfurt liturgische Gewänder mit Gold- und Silberwirkereien und Juwelen von hohem Wert. 1520 läßt sie eine Tafel mit den zwölf Aposteln für den St. Jakobsaltar zu St. Leonhard schnitzen.

Munifizenz und eine auf das Eindrucksvolle, Große und Prangende gerichtete Kunstliebe sind also den verschwägerten Familien eigen. Auch das Münchener Bildnis war nur zum Gedenkblatt bestimmt; es brachte die persönliche Note in eine umfassendere Schöpfung.

Die biographischen Nachrichten lassen es unbestimmt, ob hier der ältere Johann von Melem oder sein gleichnamiger Sohn dargestellt ist. Nach dem angegebenen Lebensalter des Porträtierten ist das Gemälde entweder rund 1470 anzusetzen oder es entstand um die Mitte der 90er Jahre. Stilistische Betrachtungen und Vergleiche sprechen für die zweite spätere Datierung.

Bei vagem Anschluß an niederländische Vorbilder gehört das Werk keinem der führenden stilbildenden Meister in Brabant oder Flandern. Noch größer erscheint der Abstand von den oberdeutschen oder mittelrheinischen Inkunabeln der Bildniskunst. Die Qualitäten des Werkes deuten eher darauf, daß sein Urheber der allgemeinen Entwicklung folgte als ihr voranschritt.

Bei einem anonymen Maler vlämischer Richtung, der in den 90er Jahren in der Reichsstadt Frankfurt tätig war, stellt sich der Name Konrad Fyol im Gedächtnis ein. Doch soll hier nicht sogleich eine neue Hypothese erörtert werden.

Die Brüder Boisserée erwarben das Porträt des Johann von Melem kurz nachdem sie sich in Heidelberg niedergelassen hatten und auch die weitere Umgebung nach Altertümern durchforschten. Das Gemälde fehlt noch in dem 1810 für den Transport aus Köln eingesandten Verzeichnis der Sammlung[1]); es steht unter Nr. 182 gegen Beschluß einer Übersicht, die sich Sulpiz im Februar 1811 in seine so ausgiebigen, soeben ans Licht gekommenen Tagebücher notierte und wird hier der Schule Schoreels zugeteilt.

Wenn die neugefundene Bezeichnung alsbald ohne Bedenken auf eine ganze Anzahl Gemälde übertragen ward, so entsprach dies den frühen Versuchen, die Masse der Denkmäler stilistisch zu ordnen und historisch zu bestimmen[2]).

Heute wird es unabweisbar, den Namen des Frankfurter Kaufmannes aus der Liste der rheinischen Maler zu streichen.

Heller de Franckfordia sacre theologie professor — Jacop Heller vnd Katherina vō Molmhim von Franck(f)vrt." Der Entwurf rührt vom Meister der hl. Sippe. Keussen: Matrikel d. Univ. Köln I. 220, 11. — Merlo „Annalen d. hist. Verein f. d. Niederrhein" 38. (1882) S. 103 u. H. Schäfer ebenda 75. (1903) S. 104. — Zwei Rundscheiben: Engel und Heilige zwischen den Wappenschilden Heller und Melem im städtischen Museum zu Frankfurt.

(1) H. Hüffer: Die Gemäldesammlung d. Brüder Boisserée i. J. 1810. „Annalen d. hist. Verein 62 (1896).

(2) Vergl. Passavant im Kunstblatt 1841, S. 426. Waagen: Handbuch I, 1862, S. 286. — Kugler: Geschichte der Malerei II, 1867, S. 568. — Woltmann-Woermann: Gesch. d. Malerei II, 1882, S. 497. — Janitschek: Gesch. d. deutsch. Mal. 1890, S. 526. — J. J. Merlo: Kölnische Künstler, Neuausgabe 1895, S. 578. — Carl Aldenhoven: Gesch. der Kölner Malerschule 1902, S. 315. — A. v. Wurzbach: Niederl. Künstler-Lex. II 1906, Sp. 133. — Th. v. Frimmel weist dem „Hans von Melem" das Bildnis eines bärtigen Mannes, die Arbeit eines Antwerpener Meisters um 1530 zu. Samml. Albert Figdor in Wien. „Kl. Galeriestudien" IV, 1896, S. 41. — „Chronique des arts" 1891, p. 85. — Lithographie des Münchener Bildnisses von Strixner und Freymann. — (Klass. Bilderschatz Nr. 1678.

Digitized by Google

EINIGE BILDER UND ZEICHNUNGEN DES BERNARDINO LICINIO

Von DETLEV FRHR. VON HADELN

Mit zwei Abbildungen auf zwei Tafeln

Ein paar Zeilen, die ich über wenig beachtete Werke des Bernardino Licinio geschrieben hatte[1]), gaben Herrn von Loga den Anlaß, mich sehr liebenswürdig auf ein Bild dieses Künstlers, das sich in seinem Besitz befindet, aufmerksam zu machen. Herr von Loga hatte ferner die Güte mir eine Photographie seines Bildes zu geben und weiter die Erlaubnis, diese hier abbilden zu dürfen.

Das Bild, das Herr von Loga vor einigen Jahren in Spanien erworben hat, ist auf Holz gemalt, vorzüglich konserviert und von besonderem Interesse, weil es die früheste der erhaltenen Arbeiten Licinios sein möchte. Wenigstens kenne ich keines, das so wie dieses ganz augenscheinlich ein Jugendwerk des Malers ist. Licinio arbeitete hier in einer beinahe noch quattrocentistisch sorgsamen Technik; besonders glatt und sauber sind Haar und Fleischpartien ausgeführt, während die Gewänder bereits freier behandelt sind. Im Gegensatz zur Madonna, die schon tizianisch-palmesk gebildet ist, erinnert der Petruskopf, der von einem spätbellinesken wie Catena gemalt sein könnte, vielleicht noch mehr der Bambino im Typus, im Bewegungsmotiv, wie in den straff behandelten Formen an den Großmeister der venezianischen Qutattrocentomalerei. Das Kolorit der Halbfiguren vor dem echt bergamaskischen, von orangegelben Streifen durchzogenen Abendhimmel ist wiederum schon ganz cinquecentistisch tief und voll.

Bei einer ersten Betrachtung hielt ich es für wahrscheinlich, daß die Tafel auf der linken Seite beschnitten sei, da die Madonna nicht ganz in der Bildmitte sitzt, noch mehr weil der Täufer nicht recht glücklich vom Rahmen überschnitten wird. Nun ist aber die Erhaltung der Malerei eine so außergewöhnlich gute, daß es wenig wahrscheinlich ist, ein Streifen links sei einmal so stark lädiert worden, daß man sich entschlossen hätte, ihn zu amputieren. Allerdings sind ja Bilderverstümmelungen im Interesse einer stupiden Pendantliebhaberei bisweilen vorgekommen. Aber gerade einem Pendantliebhaber wird man nicht zutrauen, daß er eine streng symmetrische Komposition in eine asymmetrische verändert. Dann wäre die Tafel eher beiderseitig beschnitten worden.

Ich halte es statt dessen für wahrscheinlicher, daß der Täufer anfangs gar nicht dargestellt werden sollte, sondern nur die Madonna mit dem Kinde und Petrus. Die Komposition gewinnt entschieden, wenn man sich den Täufer hinwegdenkt. Madonnen mit einem Heiligen waren damals nichts ungewöhnliches in Venedig. Als ein Beispiel sei Carianis Madonna mit Sebastian im Louvre genannt. Auf solchen Bildern teilen sich die beiden Figuren etwa gleichmäßig in die Bildfläche, wobei der Madonna als der wichtigeren Persönlichkeit und weiter, da sie das Kind zu halten hat und darum in der Bewegung etwas weiter ausladen muß, der Vorrang gelassen wird. Eine derartige Komposition wird anfangs geplant und von Licinio angelegt worden sein. Dann wird ein äußerer Umstand, vermutlich der Wunsch des Bestellers, die wenig geglückte Hinzufügung des Täufers verursacht haben. Ganz ähnlich hat ja Tizian, wie sich bei der Übertragung von Holz auf Leinwand zeigte, auf der Kirchenmadonna die beiden männlichen Heiligen erst später — und wie ich meine zum Schaden des Bildes — hinzugefügt.

Trotzdem das Bild ein Jugendwerk Licinios ist, gibt es doch keine ganz unzwei-

(1) Repertorium f. Kw. XXXII. S. 182f.

Digitized by Google

deutige Auskunft über die künstlerische Herkunft des Malers. Wenigstens das Atelier, in dem er gelernt hat, nennt es uns nicht klipp und klar. Bernardino Licinio, der aus dem Bergamaskischen stammt, ist bereits 1511 in Venedig als Maler nachweisbar[1]). Ob er hier oder in der Heimat gelernt hat, wissen wir nicht. Jedenfalls ist er nicht, wie man seit Ridolfi annahm, ein Schüler und Nachahmer Pordenones, wenngleich auch die Typen beider bisweilen eine gewisse äußerliche Verwandtschaft zeigen.

Die Verwechslung Licinios mit Pordenone scheint recht alten Datums zu sein. Bereits im Mantuaner Inventar von 1627 wird ein Bild, das mit einem heute in Hampton Court befindlichen Werk Licinios identisch sein möchte, folgendermaßen beschrieben und benannt: „Quadro de asse con un padre et una madre con otto figli, opera del Pordenone[2])." Da das Gruppenbildnis in Hampton Court zur Sammlung Karl I. gehörte, deren Grundstock, was die italienischen Bilder anbelangt, die in Mantua erworbenen Kunstschätze der Gonzaga bildeten, so möchte es wohl wirklich das 1627 als Werk Pordenones beschriebene Werk sein.

Ridolfi hat solche Verwechslungen konstatiert, hat aber dadurch, daß er dem Pordenone ganz grundlos den Beinamen Licinio anhing, zu weiterer Verwirrung beigetragen. Erst Crowe und Cavalcaselle haben auf stilkritischem Wege beide Künstler reinlich voneinander geschieden. Die archivalischen Forschungen Bampos und Joppis über Pordenone, Ludwigs über Licinio haben dann weiter gezeigt, daß auch keine verwandtschaftlichen oder sonstige nähere Beziehungen zwischen beiden existierten.

Licinio mag die Anfangsgründe seiner Kunst in der Werkstatt eines schlichten Provinzmalers der Heimat gelegt haben. Dann wird er im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts, also gerade zur Zeit des großen, hauptsächlich durch das Auftreten Giorgiones und Tizians veranlaßten Stilumschwungs nach Venedig gekommen sein, wo er sich der neuen Richtung, so gut er es verstand, anschloß.

Wie die meisten Bergamasken, wie Palma und Cariani, — nur Lotto macht eine Ausnahme — ist Licinio etwas arm an Phantasie und neuen Ideen. Wie jene bildet er sich an den venezianischen Großmeistern ein Maniera, der er sein lebelang treu bleibt und die stets den Bergamasken verrät. Kompositionsschemata, die er in Venedig vorfindet, macht er sich zu eigen und läßt dann nicht mehr von ihnen. Das Bild des Herrn von Loga, das die Vorzüge eines Frühwerks besitzt, zeigt ihn noch als sauberen und sorgfältigen Zeichner. Später arbeitet er nachlässiger und schematisch. Er gehört zu jenen Malern, die man unfehlbar an den morellischen, morphologischen Merkmalen erkennen kann, was sicherlich kein Ruhmestitel ist.

Licinio hat aber auch Teil an der besonderen bergamaskischen Begabung für das Porträt. Es ist erstaunlich, wie viele vorzügliche Bildnismaler Bergamo hervorgebracht hat. Nur Lotto, Cariani, Moroni und Fra Vittore Ghislandi seien hier genannt. Freilich halten, was die Qualität anbelangt, Licinios Bildnisse knapp den Vergleich mit denen Carianis, geschweige denn mit denen jener anderen aus. Aber ihre Vorzüge sind, wenn auch graduell verschieden, doch die gleichen, welche die Bildnisse Lottos, Moronis und des Fra Vittore auszeichnen. Licinio besitzt in seinen besseren Stunden die Haupttugend seiner Landsleute, die Gabe ohne Phrasen, schlicht und treffend zu charakterisieren.

Licinios Eigenart als Porträtist ist eine so ausgesprochene und andererseits eine so eng umschriebene, daß man sich wundern muß, daß ihm eine Anzahl von Bildnissen

(1) G. Ludwig, Archival. Forschungen z. Geschichte der venez. Malerei in Jahrb. d. k. pr. Kstsign. XXIV. Beiheft, S. 54ff.

(2) D'Arco, Delle arti etc. II. p. 165.

Digitized by Google

zugeschrieben werden konnten, die wirklich gar nichts mit ihm zu tun haben. Ganz störend wirkt in der Liste der Werke Licinios, in der es bei Berenson steht, das Bildnis eines am Schreibpult stehenden Jünglings vom Jahre 1520 in der Galleria Martinengo zu Brescia. Das Bild, das von Alinari (Nr. 14678) als Giorgione photographiert ist, schon angesichts des Datums eine monströse Benennung, unterscheidet sich in Auffassung, Zeichnung, Lichtgebung, Technik, mit einem Wort in allem prinzipiell von den Bildnissen Licinios. Ich weiß nicht, wer der Maler ist, meine aber, daß er nicht unter denen in Venedig tätigen, eher auf der Terraferma zu suchen ist. Ebenso gehört nicht dem Licinio das Porträt eines bärtigen Mannes hinter einer Brüstung, an der die Jahreszahl 1523 steht, in der Münchener Pinakothek. Die ganz alte Benennung lautete Tizian. Auf Cavalcaselles Vorschlag hin hieß das Bild dann längere Zeit Bordone. Frizzoni, dem sich Berenson anschloß, wollte in ihm eine Arbeit Licinios erkennen. Im Hinblick auf das Familienbild von 1524 in Hampton Court halte ich Frizzonis Vorschlag für unannehmbar. W. Schmidt hat die von Cavalcaselle vorgeschlagene Attribution kürzlich wieder verteidigt. Ich muß gestehen, daß ich nichts wüßte, was gegen die Bordonebenennung spräche.

Nach der Madonna des Herrn von Loga möchte ich auf eine Serie von Köpfen hinweisen, Christus und die zwölf Apostel, die seit einigen Jahren aus den Privaträumen in die Galerie des Palazzo Barberini übertragen, aber, so weit ich sehe, in der Literatur noch nicht erwähnt worden sind. Die 13 Köpfe, die richtig dem Bernardino Licinio zugeschrieben sind, scheinen Kartons zu sein und sind als solche für Venedig eine Rarität. Sie sind in Öl auf Papier gemalt, das dann auf Leinwand aufgezogen ist. Die Stellung der Köpfe, Christus en fâce, die Apostel zur Seite gewandt, sechs nach links, sechs nach rechts, spricht dafür, daß diese Bilder als Vorarbeiten für ein Abendmahl entstanden.

Ein Bild, das man zwar nicht dem Bernardino Licinio ohne weiteres zuschreiben darf, das ihm aber so nahe steht, daß man es am besten unter seinen Arbeiten bespricht, ist ein Altarbild, das jetzt etwas hoch im Coro delle Monache in S. Zaccaria zu Venedig hängt. Dargestellt ist die vor einer apsisartigen Nische thronende Madonna umgeben von dem Heiligen Paulus, Gregor und Bernardin, Elisabeth von Portugal, Placidus und Benedikt. Die Tafel läßt sich scheinbar nicht weiter als bis zum Ende des XVIII. Jahrhunderts zurückverfolgen. Als die große Bellini-Madonna von den Franzosen nach Paris entführt war, schenkte der venezianische Arzt und Sammler Pietro Pellegrini der Kirche als Ersatz dieses Bild, das damals durch Antonio Florian restauriert und mit den Initialen des Stifters E. P. P. M. F. versehen wurde[1]). Nach Rückkehr der Bellini-Madonna aus Frankreich ist dann unser Bild in den Coro delle Monache gewandert.

Schon Zanotto hat sich gegen die Zuweisung der Tafel an Palma Vecchio gewandt, aber die wohl kaum glücklichere an Pellegrino da S. Daniele vorgeschlagen. Zwar nicht von Palma, aber bergamaskischen Ursprungs ist das Bild wohl sicher und wie schon gesagt, glaube ich, daß es am besten in der Nähe Licinios untergebracht ist. Dank den Forschungen Ludwigs wissen wir, daß Bernardinos etwas älterer Bruder Arrigo ebenfalls in Venedig als Maler tätig war. Dieser könnte der Autor des Altarbildes in S. Zaccaria sein. Doch das wird einstweilen eine bloße Hypothese bleiben, da von Arrigo Licinio keine Bilder bekannt geworden sind.

Zum Schlusse sei auf zwei Zeichnungen Licinios verwiesen. Ich glaube keineswegs, daß diese beiden die einzigen uns erhaltenen Blätter Bernardinos sind, wenngleich

(1) Nachi, Brevi notizie della chiesa di S. Zaccaria, Venezia, 1800 und Fr. Zanotto, Pin. Ven. II. fasc. 72.

Digitized by Google

ich auch heute keine anderen kenne, die ich ihm unbedenklich zuschreiben möchte. Die eine und zwar die schönere Zeichnung befindet sich im Louvre, sie ist in Schwarzkreide ausgeführt und laut Inschrift im Jahre 1538 entstanden. Die Inschrift gibt das Alter des dargestellten jungen Mannes auf 21 Jahre an. Wie bei der Logaschen Madonna halte ich auch hier eine längere Begründung der Zuschreibung für überflüssig. Wer an das bekannte Werk Bernardinos in der Galleria Borghese denkt, das den Bruder Arrigo mit Frau und Kindern darstellt und beinahe gleichzeitig, nach Ludwigs Berechnung um 1537 entstanden ist, wird wohl beipflichten, daß dieser Jünglingskopf mit den gleichen Augen gesehen und von der gleichen Hand gezeichnet wurde. Dasselbe gilt für ein Blatt der Uffizien (Nr. 1735 F.), ebenfalls eine Schwarzkreidezeichnung auf grauem Papier, die Studie zum Bildnis einer jungen Frau bis zu den Schultern mit der üblichen nach rechts gewandten Dreiviertelstellung des Kopfes. Auf der Rückseite zeigt das Blatt das Fragment einer Aktstudie, zwei Beine und den Teil eines Hüftschurzes. Trotzdem diese in dem gleichen Material, wie der weibliche Kopf ausgeführt sind, bin ich nicht ganz überzeugt, daß auch sie von Licinio gezeichnet sind.

Digitized by Google

MISZELLEN

DER ALTAR VON S. AMBROGIO IN MAILAND.

Dazu eine Tafel.

Über die Entstehungszeit des Angilberts-Altars in der einstigen Kathedralkirche von Mailand ist schon soviel geschrieben worden, daß man eine Abklärung, vielleicht sogar eine Einigung der weitauseinander stehenden Meinungen erwarten könnte. Aber, wie einst, glauben heute noch die einen an das IX., die anderen an das XII. Jahrhundert. Diese Diskrepanz ist eine für die heutige Kunstforschung so beschämende, daß es erlaubt erscheint, auch kleine Beiträge zur Lösung der Frage beizubringen.

Mit Zimmermann[1]) schätzen wir den Altar künstlerisch sehr hoch ein; aber für uns steht die Karolingische Kunst höher als die des XII. Jahrhunderts. Die Lebendigkeit der Figuren am Mailänder Altar stimmt zu karolingischen und ottonischen Werken, aber nicht zu solchen des XII. Säkulums. Typisch für letztere Epoche (bzw. ihren Stil in Körperhaltung und langweiligem Faltenwurf) ist das von Zimmermann zum Vergleich herangezogene Altarblatt von Città di Castello. Venturi, der diesen Vergleich ablehnt, nennt das Mailänder Werk ein „capolavoro" (II, p. 232).

Wir möchten nicht wiederholen, was zugunsten der frühen wie der späten[2]) Entstehungszeit des Mailänder Altars bis jetzt vorgebracht worden ist. Aber nach oftmaliger Besichtigung müssen wir ihn für ein Werk des IX. Jahrhunderts ansehen, entsprechend der Inschrift, die nichts von einer Neuanfertigung oder Renovation sagt. Wir glauben nicht, daß es im XII. Jahrhundert möglich gewesen wäre, so große Seidenstücke des VIII. Jahrhunderts aufzutreiben, wie sie im Innern als Tapete verwendet worden sind. Noch weniger können wir glauben, daß man in dieser späten Zeit so alten Stoff einem reichen modernen Damast vorgezogen hätte. Daß auch die Emails[3]) dem I. Jahrtausend angehören, gibt auch Zimmermann zu. Uns scheint zum Vergleich herangezogen werden zu müssen: erstens das ottonische Altarvorderblatt von Aachen, zweitens der große Reliquienschrein des h. Theodul in Sitten. Letzteres, wenig bekannte und arg beschädigte Denkmal ist nach unserer Überzeugung ein Werk des X. Jahrhunderts, niemals aber des XII. Der Faltenwurf der Figuren steht dem der Basler Altartafel nicht fern, die Körperhaltung aber gibt an Lebendigkeit den Mailänder Reliefs in nichts nach. Ob die Sittener Silberbleche vielleicht einst einem Antependium angehört haben und erst später zur Verkleidung eines hölzernen Reliquienkastens zugeschnitten worden sind, ist noch niemals untersucht worden. Da das Denkmal von Sitten unseres Wissens noch niemals veröffentlicht[1]) worden ist, haben wir eine photographische Aufnahme herstellen lassen, deren Reproduktion den Stilcharakter (leider nicht auch die Einzelheiten) genau erkennen läßt.

Die Diözesen Mailand und Sitten liegen nah beieinander; das obere Rhonetal wie Oberitalien vereinen sich in gemeinsamer intensiver Verehrung der Thebäer-Märtyrer. Der Moritzkult mit seinen Begleiterscheinungen bildet ein Bindeglied zwischen den Zeitgenossen S. Ambros und S. Theodor und später zwischen ihren Sprengeln.

Es dürfen daher Monumente, die sich jenseits der Alpen finden, in Beziehung zu den Mailänder Altartafeln gesetzt werden.

Wir kommen damit auf die Ornamente dieses Werks. Im allgemeinen darf über diese gesagt werden, daß keines dem IX. Jahrhundert fremd ist und daß keines für das XII. Säkulum charakteristisch ist. Umgekehrt aber darf behauptet werden, daß im nachfolgenden einige behandelte Schmuckformen für die frühere Zeit überaus typisch sind.

Im besonderen kann man also weiter gehen; greifen wir den oberen Rand heraus, so sehen wir hier (— gewöhnlich hängt das Altartuch darüber, auch auf den Photographien —) einen Bandmäander. Dieses Motiv, ebenfalls in krönender Funktion, findet sich an zahlreichen karolingischen und ottonischen Gemäldezyklen; dieselbe Art der Verschlingungen und Faltungen begegnet uns in Reichenau-Oberzell und im Baptisterium von Poitiers, ferner in Agliate (auch Alliate) unweit Mailand. Gebäude und Malereien an letzterem Ort sind koëtan und typisch karolingisch. Rivoira[2]) gibt als Datum die Regierung Angilberts II. (824 bis 860) an. In diese Zeit fällt auch das als Entstehungsjahr des Altars gemeiniglich angegebene Datum 835. Eine in Agliate aufgenommene Skizze mag das Mäandermotiv, das sich in Mailand wiederfindet, vor Augen führen.

(1) Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter.
(2) Das gewichtigste Wort für die Entstehung des Altars im XII. Jahrhundert hat der hochverdiente Mailänder Dr. D. Sant' Ambrogio gesprochen; vgl. Recenti Indagini intorno al Pallio etc. in Il Politecnico 1909, Nr. 3 und 4.
(3) Abbildungen derselben bei C. Romussi, Milano ne' suoi Monumenti 1893. Leipzig 1897.

(1) F. de Mély, Visite aux Trésors de Saint-Maurice d'Agaune et de Sion (Bull. Archéol. 1890) erwähnt den Schrein nicht.
(2) Origini dell' architettura Lombarda p. 196—198.

Digitized by Google

Gegenüber dem Einwurf, der Mäander sei ein bis ins XIII. Jahrhundert allgemein übliches Ornament geblieben, sei auf die Verschiedenheiten der Zeichnung in den verschiedenen Epochen hingewiesen.

Das zweite Ziermotiv, welches zur Datierung des Angilbert-Altars dienen kann, befindet sich unten am Sockel, den Fußboden berührend. Es besteht in einer Reihe von Pflanzen, die senkrecht aus dem Boden wachsen; es alternieren größere und kleinere Gewächse. Beide haben eine typisch karolingische Form, die man im XII. Jahrhundert vergeblich sucht; sie entsprechen den stilisierten Bäumen karolingischer Handschriften z. B. in S. Paul vor den Mauern (Bibel Karls des Dicken) und S. Gallen (Psalterium Aureum). Unser Ornament besteht aus einem mittleren Stamm oder Stiel und zwei symmetrisch ansteigenden Zweigen. Alles wird unten zusammengefaßt durch einen Reif oder Ring. Verwandte Form zeigt ein Email des Tragaltars von Trier, der unbestritten ins X. Jahrhundert datiert wird, aber mit heterogenen, älteren Zierraten besetzt ist; diesser Schmelz dürfte der Epoche des Bischofs Egbert angehören.

Weiter zurück aber führen die Baum-Ornamente der karolingischen Miniaturen, und noch weiter ein Relief, das dem Mailänder Altar am nächsten steht. Es ist auch in der Technik, indem es aus getriebenem Edelmetallblech besteht, diesem am verwandtesten: wir meinen das Ornament am Reliquiar des Bischofs Altheus von Sitten. Dieser Prälat ist ein Zeitgenosse Karls des Großen und regierte von 780 bis 799; sein Reliquienkästchen ist durch zeitgenössische Inschrift beglaubigt. Die Reliefs des Kästchens werden datiert durch die typisch karolingische Tracht einer Figur: es ist die Gestalt mit dem Buch auf der verhüllten Hand und ihr Mantel zeigt das von Zemp[2]) mehrfach als karolingisch belegte Zangenornament. Ob die Beischriften der Figuren zeitgenössisch sind oder nicht, scheint mir nicht von Belang; F. de Mély, der in dem Ornament den persischen, europäisierten „Hom" erkennt, hält sie für Arbeiten des XII. Jahrhunderts. Uns scheint, so ungern wir uns mit einem so erfahrenen und weitgereisten Kenner wie de Mély in Widerspruch setzen, das Ornament von Sitten vom selben Stamm wie das von Mailand zu sein; beide machen uns einen ausgesprochenen karolingischen Eindruck. Hält man die Resultate des Ornamenten-Studiums zusammen mit den übrigen Schlüssen, so neigt man mit Entschiedenheit der Datierung des Angilbertaltars[1]) in karolingische Zeit zu. E. A. Stückelberg.

(1) Eine zuverlässige Abbildung, auf Grund einer Originalphotographie gewonnen, in des Verf. Schweiz. Heiligen des Mittelalters 1903 p. 12.
(2) S. Johann zu Münster 1906, p. 31.

DIE ÄLTESTE URKUNDLICHE ERWÄHNUNG DES MAINZER BILDHAUERS HANS BACKOFFEN

Durch die etwa gleichzeitig erschienenen Untersuchungen von Dehio und Kautzsch[2]) ist der bis dahin kaum beachtete, am 21. September 1519 gestorbene Mainzer Bildhauer Hans Backoffen von Sulzbach zum Gegenstand größeren Interesses geworden. Beide Arbeiten haben auch schon ein festumrissenes Bild von der Tätigkeit des Meisters, den Quellen seiner Kunst und ihrem Einfluß gegeben. Kautzsch war zudem in der glücklichen Lage, neben der bisher allein bekannten Urkunde über die Herstellung der Kreuzigungsgruppe auf dem Peterskirchhofe zu Frankfurt a/M. durch Hans Backoffen um 1512 zwei weitere hochwichtige Urkunden Albrechts von Brandenburg von 1515 und 1517 heranzuziehen[3]), aus denen hervorgeht, daß der Künstler in der Tat der Inhaber einer bedeutenden Werkstatt in Mainz war und sich der Gunst und Förderung des Kurfürsten und dessen Vorgängers Uriel von Gemmingen erfreute. Kautzsch hat die Freiheiten, die dem Meister in der Urkunde von 1517 verliehen wurden in ansprechender Weise als den Dank des großen Mäcens für die Schöpfung des Gemmingerdenkmals gedeutet[4]). Sein weitergehender Schluß jedoch, daß die von Albrecht 1515 erneuerten Privilegien der Dank des Uriel von Gemmingen für das Liebensteindenkmal waren[5]), blieb immerhin hypothetisch, wie fast alles, was über die Tätigkeit Backoffens von 1510 gesagt werden konnte. Ich bin nun in der Lage, die Annahmen der beiden Forscher durch eine urkundliche Notiz stützen zu können, die den Künstler 1509 — also im Jahre nach dem Hinscheiden des Liebensteiners! — in Mainz nachweist. Die Notiz findet sich in den bisher ganz unbeachteten, noch ungedruckten Fabrikrechnungen von St. Stephan[6]). Dort wird zum Jahre 1509 vermerkt:

(1) Die neuesten Abbildungen bei Venturi II, Fig. 167—174 und Malaguzzi (Milano 1906, in der Sammlung der Monografie Illustrate des Graph. Instituts von Bergamo).
(2) Georg Dehio: Der Meister des Gemmingendenkmals im Dom zu Mainz. (Jahrbuch der königl. preußischen Kunstsammlung. XXX. S. 139—152.) — Paul Kautzsch: Die Werkstatt und Schule des Bildhauers Hans Backoffen in Mainz. (Haller Diss. 1909.)
(3) Kautzsch a. a. O. 101—103.
(4) a. a. O. 96 u. 97.
(5) a. a. O. 96.
(6) Über sie vgl. meine Ausführungen in der Mainzer Zeit-

Digitized by Google

„Item III florenos auri et XII albos dedi Meister Hansen Backoffen dem bildanytzer pro cruce post altare super trabem posita

Item II albos famulo ipsius pro bibalibus."

Abgesehen von ihrer Bedeutung für die Frage der Urheberschaft des Liebensteindenkmals liegt der Hauptwert der Notiz darin, daß sie durch die Bezeichnung des Künstlers als „Bildschnitzer" beweist, daß der Meister auch in Holz gearbeitet hat, was bisher zweifelhaft erschien. Haben doch Dehio und Kautzsch Backoffen nur Werke der Steinplastik zugeschrieben[1]). Doch hat Kautzsch bereits bei Besprechung des Hennebergdenkmals die Bemerkung gemacht „auch verrät der Stil einen Holzbildhauer". Wird diese Vermutung durch unsere Notiz bestätigt, so gewinnt wiederum Kautzschs Annahme, daß Backoffen auch der Schöpfer des Hennebergdenkmals sei, an Sicherheit — Nicht uninteressant ist auch die Erwähnung des „Famulus", da sie die Annahme, daß der Künstler eine Werkstatt unterhielt, illustriert.

Das Kreuz, von dem in der Aufzeichnung die Rede ist, ist in der Kirche nicht mehr erhalten. So sind wir denn auch in der Frage, was wir uns denn unter einem Kreuz „post altare super trabem posita" zu denken haben, auf Vermutungen angewiesen. Glücklicherweise haben wir einen Anhaltspunkt. Hinter dem Hochaltar der Stephanskirche — und nur der kann gemeint sein, wenn vom Altar schlechthin geredet wird — befindet sich in der Chorschlußwand das laut Inschrift „anno iubilei mccccc" gestiftete, von den lebensgroßen Statuen der beiden Kirchenpatrone St. Stephan und Maria Magdalena flankierte Wandtabernakel. Die auf schweren, reichen Konsolen[1]) stehenden Figuren haben keine Baldachine, der Kielbogenabschluß des Tabernakels selbst ist für die Zeit ungewöhnlich einfach. Man hat daher auch bei einer „Restauration" um die Mitte des XIX. Jahrhunderts das Ganze mit einem überladenen, gotisch sein sollenden Holzüberbau versehen. Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß ein solcher Überbau auch ursprünglich vorhanden war. Dann könnte das Kreuz darin eingebaut gewesen sein, etwa so wie das in der Krone des Hochaltars von 1483 in St. Martin zu Lorch am Rhein[2]). Das Kreuz ist ja gewiß ein passender Schmuck für einen Sakramentsschrein. Die Möglichkeit aber, daß Backoffen an diesem Werk gearbeitet hat, ist sehr groß; denn der Stifter des Schreins war niemand anders als der 1501 verstorbene Stiftsdechant Johannes Fust[3]). Mit der Familie Fust aber war Hans Backoffen verschwägert[4]). Diese Verwandtschaft ist vielleicht auch der Grund dafür, daß der Künstler und seine Frau der Bruderschaft des Stephansstiftes beitraten[5]).

Franz Theodor Klingelschmidt.

schrift V 1910 in dem Aufsatz „Georg Krafft, ein Mainzer Erzgießer des ausgehenden Mittelalters". — Unsere Notiz steht S. 310.

(1) Wenn freilich Kautzsch in der Einleitung zu seinem 3. Abschnitt (S. 81) sagt „In Mainz selbst ist in den schweren Kriegszeiten mit dem Bestand an Holzschnitzwerken fast vollständig aufgeräumt worden. Was im Dom noch vorhanden ist, wurde erst später aus anderen Kirchen in diese verbracht, nicht einmal Mainz ist als Entstehungsort für diese Stücke völlig gesichert", so ist das nur zum Teil richtig. Was von auswärts in den Dom gebracht wurde, ist nur wenig und dies wenige kennt man, das meiste stammt aus Mainzer Kirchen. Es ist somit kein Grund vorhanden an seiner Mainzer Herkunft zu zweifeln. — Übrigens beherbergt der Dom drei Statuen, die Backoffen mindestens sehr nahe stehen. Es sind eine Madonna und zwei heilige Bischöfe, die in dem modernen Marienaltar in der Marienkapelle aufgestellt sind. Sie sind Kautzsch offenbar entgangen und auch sonst bis jetzt nur von Dr. Christian Rauch in seinem Aufsatz „Mittelrheinische Tonplastik" Anmerkung 1 in seinem Kalender „Hessenkunst 1910", Seite 9, beachtet worden, woran freilich ihre ungünstige Aufstellung sicher nicht wenig Schuld ist. Ich stehe nicht an, diese drei Arbeiten dem Besten zuzuzählen, was die deutsche Plastik geschaffen hat.

(1) Diese Konsolen sind sehr interessant. Sie stellen eine Fortentwicklung der Konsolen der unteren Seitenfiguren des Denkmals Diethers von Isenburg († 1482) dar und stehen denen der beiden unteren Seitenfiguren des Hennebergdenkmals sowie der des Henneberg selbst nahe. Die Figuren selbst, die bisher ebenfalls noch nicht berücksichtigt worden sind, scheinen mir jedoch nicht in die Richtung Backoffens zu gehören, sondern mehr der Strohhutgruppe sich zu nähern.

(2) Vgl. Ferdinand Luthmer: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Rheingaues II. Frankfurt a. M. 1907. S. 112 u. 113 sowie Fig. 100. Ich möchte hier einmal nachdrücklich auf die künstlerische und kunsthistorische Bedeutung dieses Werkes hinweisen. Durch seine inschriftliche Datierung auf 1483 wie durch den Reichtum seiner Figuren ist es der gegebene Ausgangspunkt für jede Untersuchung über die mittelrheinische Holzplastik der Spätgotik. Als Schöpfer schien einer älteren Zeit Jörg Syrlin gerade gut genug, Lotz-Schneider und Luthmer blieb es vorbehalten, die Figuren „handwerklich" zu finden.

(3) Vgl. Ernst Neeb: Mainz und Umgebung. III. Stuttgart o. J. S. 108. Über die Persönlichkeit Johannes Fusts siehe Wayner-Schneider: Die vormaligen geistlichen Stifte im Großherzogtum Hessen. II. Darmstadt 1878. S. 533 und K. G. Bockenheimer: Gutenberg, in der Festschrift zur Gutenbergfeier in Mainz 1900. S. 87.

(4) Kautzsch a. a. O. 97.

(5) Kautzsch a. a. O. 98.

(6) Monatshefte für Kunstwissenschaft 1909. 264/6. — Zu demselben Ergebnis führten Untersuchungen im kunsthistorischen Seminar zu Heidelberg 1907.

ÜBER DAS MITTELALTERLICHE HAUSBUCH

Dazu fünf Abbildungen auf zwei Tafeln.

Eine eingehende Betrachtung des Hausbuchs auf Schloß Wolfegg erwies meine bereits früher geäußerte Vermutung[6]) von der Beteiligung ver-

Digitized by Google

schiedener Hände auch an den Planetenbildern als durchaus richtig. Die Planeten sind nun zwar stellenweise (besonders deutlich bei Mars, Sol und Merkur) später nachgezeichnet worden; aber die Ausführung im einzelnen läßt schon verschiedene Hände vermuten. Und zwar dürften Mars, Sol und Luna von dem „Hausbuchmeister" selbst herrühren, während Saturn und Merkur von einer zweiten, Jupiter und Venus von einer dritten Hand ausgeführt sein dürften. Auf dem Venusbild ist die Badehausszene später von dem zweiten Meister hinzugefügt worden. Doch diese Feststellung gibt uns noch nicht das Recht, drei gesonderte Individualitäten zu scheiden, da alle Darstellungen den gleichen Stilcharakter zeigen und die Verschiedenheiten nur der ausführenden Hand zu danken sind. Der Typenvorrat ist denn doch nur Eigentum des einen leitenden Künstlers, den wir als den Hausbuchmeister zu bezeichnen uns gewöhnt haben. Er hat — die Tatsache bleibt durchaus zu Recht bestehen — die Stiche des Amsterdamer Kabinetts; sowie die Holzschnitte des Speyrer Speculum humanae salvationis gezeichnet. Allerdings scheint der Meister der Venus den größten Teil der Darstellungen des zweiten Teiles geschaffen zu haben, vor allem die Blätter 18b—24a, jedenfalls auch 51b—53c, wo jedoch eine weitere Hand noch mitarbeitet. Die Blätter 16b und 24b—25a sind längst als Kopien nach E. S. erkannt. Das stark übermalte Bergwerk mag von dem Venusmeister begonnen sein. Die technischen Zeichnungen dürften von einem technischen Mitarbeiter herrühren, der auch als Architekturzeichner tätig war, wie eine Zeichnung der Erlanger Universitätsbibliothek zeigt (I A 20). Die ausführliche kritische Auseinandersetzung behalte ich mir für später vor.

Über die Provenienz des Hausbuchs konnte ich einiges wenige feststellen. Es scheint bereits im XVII. Jahrhundert im Besitz des Hauses Waldburg gewesen zu sein, dem ja auch der Berliner Multscheraltar entstammt. Ein „Inventarium und darüber verfertigtes Notariats-Instrumentum über die Hochgräfliche Reichserbtruchsessische Wolfeggische Fidei-Commiß-Bibliothec" vom Jahre 1672 enthält unter der Rubrik „Manuscripta" ein Werk mit der Bezeichnung „Manuscriptum Chimicum auf Pergamen, Saturnus und alt[era]"[1]), was wohl nur auf unser Hausbuch bezogen werden kann. In einem Bücherkatalog vom Ende des XVIII. Jahrhunderts wird es als „Buch der sieben Planeten in Gemälde auf Pergament vorgestellt" aufgeführt.

(1) Ich verdanke diesen Hinweis dem Sekretär des Kupferstichkabinetts zu Wolfegg, Herrn Heiß.

Ferner nennt sich offenbar einer der ersten Besitzer auf der letzten Seite des Buches „dis buech gehort Joachim Hofen". (Auf der nämlichen Seite steht unten eine sehr beschädigte Inschrift von der nur zu entziffern war . . . „jung zog zu Innsprugg".) Über Zeit und Ort der Entstehung ist damit immer noch nichts gesagt, doch sprechen viele Gründe für den Oberrhein, vornehmlich auch die direkten Beziehungen zur Richenthalschen Konzilschronik im Konstanzer Rosgartmuseum. Ich benutze die Gelegenheit hier, eine Zeichnung der Baseler Kunsthalle vorzuführen (U 7. 125), die gewissermaßen zwischen der Richenthalschen Chronik (fol. 74b) und dem Hausbuch (21b) vermittelt. Ihr Anschluß an den Reiter der Richenthalschen Chronik ist evident; andererseits weisen viele Einzelzüge des die Armbrust schwingenden Reiters auf die Hausbuchdarstellung (Umhangtasche, Pferdeschwanz usw.) Vgl. Abb.

Über die neuerlich versuchte Namengebung[1]) versage ich mir hier zu sprechen, da ich mich später damit auseinanderzusetzen habe. Erwiesen scheint mir die Deutung „Heinrich Lang F" als Künstlerinschrift durchaus nicht. Eine Signatur auf Seite 25b (vgl. Abb.) wage ich nicht zu enträtseln; sie stammt wohl aus späterer Zeit, wie viele Einträge im Hausbuch. Mag das Hausbuch am Oberrhein entstanden sein, so wird man doch an der mittelrheinischen Tätigkeit des Meisters festhalten müssen. Denn nur hier hat er Schule gemacht, wie die zahlreichen Altäre in rheinfränkischem Gebiet beweisen. Niedererlenbach, Wachenheim, Grünstadt, Seligenstadt, Studernheim, Neuwied, Geinhausen — liegen alle innerhalb dieses Gebietes[2]). Einige Beobachtungen mögen noch hier mitgeteilt sein. Rauch[3]) wies mit Recht auf das Fresko (hlg. Martin) der Pfarrkirche zu Oberwesel hin, das dem Meister sehr nahe steht. Ich glaube man braucht nicht viel rheinabwärts zu gehen, um wieder den Spuren des Meisters zu begegnen, in der Stiftskirche zu St. Goar, deren reiche dekorative und figürliche Ausschmückung aus dem Ende des

(1) Boßert, Repert. für Kunstwiss. 1909. XXXII. 333/4. — B. möchte in dem bekrönten E auf dem Schilde des Ritters (Seite 21a) das Monogramm seines Heinrich Lang erkennen. Ich möchte nicht versäumen mitzuteilen, daß das gleiche Zeichen als Wappen, bzw. Schlußstein eines Kreuzgewölbes im Kreuzgang von St. Stefan zu Mainz vorkommt. Ein gotisches Minuskel „e" das auch auf der Dresdener Zeichnung erscheint, spielt, wie man weiß, in den Bilderhandschriften König Wenzels eine Rolle.

(2) Auch das Mainzer Marienleben ist hier zu nennen, das aus dem Besitz des Weischnonnenklosters stammt und nach einer nicht weiter zu verfolgenden Notiz für Adolph II. von Nassau gemalt sein soll. — Der Altar in St. Stefan, zeigt besonders in der Beschneidung unverkennbar den Einfluß des Meisters.

(3) Hessen-Kunst 1909. 15/19.

Digitized by Google

XV. Jahrhunderts erhalten und gut restauriert ist. Unter verschiedenen Darstellungen scheint mir besonders das Martyrium des hlg. Sebastian in einem Zwickel des nördl. Seitenschiffes nahe Beziehungen zur Kunst des Meisters zu haben. Sind das Spuren einer Rheinreise, die ihn 1476 nach den Niederlanden führte und ihn mit der Kunst des Meisters des Marienlebens vertraut machte?

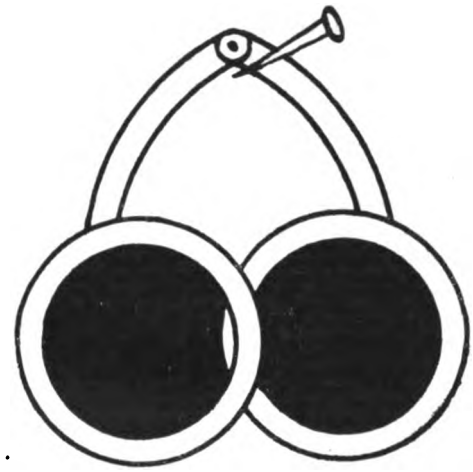
Daß der Meister 1480 am Hofe zu Heidelberg war, wird durch die feine Miniatur (Johann von Soest überreicht sein Werk Philipp dem Aufrichtigen) erwiesen. Einen Nachklang dieser Zeichnung sieht man noch 1496 in einer Miniatur eines Buches der Büchsenmeister (Heidelberg. pal. germ. 126) vgl. Abb., das auch sonst in seinen allerdings sehr schwachen Zeichnungen viele Berührungspunkte mit dem Hausbuch hat (so f. 2 Landsknechte, f. 38 Feldlager, f. 43 Kampfszenen usw.). Jetzt gewinnt auch die neuerdings erwiesene Tätigkeit für Peter Drach in Speyer an Bedeutung, ebenso wie die Mitteilung Kämmerers, der Freiburger Kalvarienberg stamme aus dem Dom zu Speyer. — Die Frage nach seiner eventuellen Tätigkeit in Frankfurt soll hier nicht weiter erörtert werden. Erwähnt nur sei, daß die heute bei dem Weihbischof in Freiburg befindlichen Bilder (Christus vor Kaiphas und Ecce homo) 1882 noch in Frankfurt waren; die beiden Altarflügel im Städt. hist. Museum und der Altar von St. Goar stammen ebenfalls aus Frankfurt. — Schließlich noch ein Wort über den Altar von Nikolaus Schit in der Marienkirche zu Geinhausen, der leider durch die restaurierende Hand der 80er Jahre viel von dem ursprünglichen Eindruck verloren hat. Aber immerhin dürften besonders die Flügel eine Bekanntschaft mit Werken des Hausbuchmeisters zur Voraussetzung haben. Da verdient Beachtung, daß in Mainz die Familie Schit nachweisbar ist, und zwar erscheint 1478 in einer Urkunde im „Arnolt schydt meiér" der bereits 1469 im Zunftbuch unter den „goltsmeden, spengelern, melern unnd sedtlern" aufgeführt ist.

Willy F. Storck.

ZUR „E. S." FORSCHUNG

Gelegentlich einer Besprechung des Geisbergschen Buches über die Anfänge des deutschen Kupferstiches und den Meister E. S. (Repertor. f. Kunstw. 1010, S. 191—196) habe ich auf den Stich „Madonna in Einsiedeln" (L. 81) und seine Beziehung zu einem Wandgemälde von 1445 in der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters hingewiesen. Es erübrigt sich, das dort Gesagte an dieser Stelle zu wiederholen. Die Beziehungen sind derart ins Auge fallend, daß man wohl mit Sicherheit sagen kann, der Meister E. S. war zwischen 1445 und 1466 in Konstanz und hat das betreffende Wandgemälde gesehen. Seither haben sich die Gründe, daß der Meister E. S. nicht nur kurz, sondern längere Zeit in Konstanz geweilt hat, derart gehäuft, daß ich meine zwar noch lange nicht abgeschlossenen Forschungen niemanden länger vorenthalten möchte.

Zu dem Wandgemälde ist noch folgendes hinzuzufügen. An derselben Stelle, wo sich bei E. S. eine Gebetstafel (oder was es sonst sein mag) befindet, hängt beim Wandgemälde eine



Detail aus dem Grabgemälde Bischofs Otto III. von Hachberg von 1445 in der Margarethenkapelle des Münsters zu Konstanz

Brille (s. Abb.). Wahrlich, jetzt wird wohl niemand mehr die Beziehungen des Stiches zum Wandgemälde leugnen wollen! Zweifelsohne ergeht daraus für den Meister E. S., daß, wie auch Geisberg annahm, diese Gebetstafel nicht ohne Bedeutung für den Künstlernamen des Meisters ist. Denn gerade so wie Israhel von Meckenem beim Kopieren des E. S. Stiches L. 61 das sog. „Reibeißenwappen" durch sein eigenes ersetzte, das wir glücklicherweise sicher kennen, so hat der Meister E. S. statt der Brille die Gebetstafel (oder was es sonst sein mag) als sein Abzeichen aufgehängt. Eine andere Frage ist es allerdings, ob es sich unbedingt um ein Reibeisen in dem E. S. Wappen handeln muß. So gut ich nachweisen konnte, daß die Familie Ribysen nicht nur in Straßburg i. E. sondern auch anderwärts [1])

(1) In Konstanz erhält „Hans Ribysen von Auch" 1421 das Bürgerrecht.

Digitized by Google

im XV. Jahrhundert vorkam, so gut kann ich vielleicht einmal nachweisen, daß es eine Familie gegeben hat, der der Meister E. S. angehörte und die ein dem Ribysenwappen ähnliches Schild mit einer Gebetstafel (oder was es sonst sein mag) führte. Sicher ist die Tafel auf dem Stiche „Madonna in Einsiedeln" kein Reibeisen, sondern eine beschriebene Tafel, wie sie uns öfters auch auf Gemälden in derselben Form begegnet[1]).

Für Geisberg sind die auf verschiedenen Stichen des E. S. vorkommenden „Steinmetzzeichen" belanglos. Für mich ist auch das kleinste von Belang. Wenn es sich z. B. würde nachweisen lassen, daß eine Anzahl dieser Hausmarken Konstanzer Künstlerfamilien angehörten, welche Schlüsse hätte man daraus zu ziehen? — Beide Zeichen des Wandgemäldes von 1445 kommen auf Stichen des E. S. vor und zwar das Zeichen ⩕ auf B. 36[2]), das Zeichen 4 auf B. 86.

Weil wir gerade beim Stiche der Madonna von Einsiedeln sind, möchte ich eine diesbezügliche Stelle aus der Konstanzer Chronik zum Abdruck bringen, die uns manch Interessantes für den Meister E. S. lehrt. Es ist ein Wallfahrtsbericht eines Konstanzers vom Jahre 1466.

„Anno d. 1466 jar do waz ain engelwihin zu den Ainsideln, und da bin ich gesin und me denn 80 000 menschen am anfang und 400 man von Rom, on frowen. Und sassent 400 priester, die bicht hortend. Und ain armen student der satz sich an ain ort und hort och bicht, und darumb daz er möcht ain klain zerung überkumen, daz er wider haim möcht kumen. Des ward man gewar und er ward gefangen. Und an des heilgen crütz tag, der was am sunentag (14. Sept.), do gieng vor crütz umb fünf 100 man zwen und zwen und 20 und 100 frowen, und waz daz dreng von den lütten also gros, daz vil lüt nie in unser frowen kappelen nit kundent kumen und nit kundent bichten. Und werot die recht engellwihin 14 tag und sus werot der aplas über jar untz zu der nächsten engelwihin, und so vacht den si aber also on, untz daz man den menschen ussricht von siner sünd für schuld und pin, daz man sus im jar nit tät. Und dar nach als die engelwihi us gieng, do hat man us gerechnot an den zaichen, die die bilgrin koffen 1 umb 2 den., daz hundert tusend und 30 000 bilgrin da sint gesin, und haint doch nit alle zaichen genomen. Und dar nach als die engelwihin uss kam, do hot man geröchnot uss, daz man uss den zaichen het gelöst 1300 guldin, ains ain bilgrin umb 2 den. und do furt man ain nüwen sarch an sant hailgen crütz abent zu den Ainsideln und den hat gemachet maister Nithart, der kostet tusent guldin."

Aus diesem Eintrag in der Konstanzer Chronik erkennt man von neuem, was schon Geisberg nachweisen konnte, daß der Dialekt der E. S. Legenden mit dem Bodenseedialekt übereinstimmt. Zum Beispiel gerade das typische Wort „engelwichi" kommt bei unserem Eintrage genau so vor wie auf dem betr. Stiche. Ferner ergeht deutlich, daß vom Kloster Einsiedeln tatsächlich „zaichen" an die Pilger verkauft wurden, unter denen sich wohl sicher auch die Stiche des Meisters E. S. aus Konstanz befanden, zumal wir durch unsere Chronikstelle sicher beweisen können, daß das Kloster Einsiedeln seine künstlerischen Gegenstände von Konstanz bezog. Der „maister Nithart" der den „neuen sarch" verfertigte, ist nämlich in Konstanz nachweisbar[1]).

Denken wir nun ferner an die starken Einflüsse vom Meister von 1445[2]) her auf den Meister E. S., die schon Daniel Burckhardt in der Basler Festschrift bemerkt hat, denken wir daran, daß Heinrich Lang und besonders der Hausbuchmeister, die beide sicher eine Zeitlang in Konstanz weilten, nachweisbare Einwirkungen von E. S. erfuhren, denken wir daran, daß der Meister des Johannes Baptista vielleicht selbst ein Konstanzer[3]) Kupferstecher war und nehmen dann alles Obengesagte dazu, so haben wir der geometrischen Orte, wie Geisberg sich einmal treffend ausdrückt, genug, um den

(1) Zum Beispiel auf dem Gemälde der Donaueschinger Gemäldesammlung Nr. 20. „Oberdeutsche Schule. Ende des XV. Jahrh." (Katalog von 1909.)

(2) Vielleicht ist auch das kleine „M", das Lehrs in der Mitte unten bei dem Stiche L. 81 entdeckte, in diesem Sinne aufzufassen.

(1) Klaus Nithart der Maler erscheint 1459 in einer Schuldklage vor dem Rat (Ratsbuch pag. 33). 1465 kommt er im Steuerbuch mit 200 ℳ Heller Vermögen vor und einem Steuerbetrage von VII Schillingen. In demselben Steuerbuche erscheint noch ein Ulrich Nithart und ein Hans Nithart.

(2) Der Meister von 1445 kann geradesogut ein Konstanzer wie ein Basler Maler gewesen sein. Denn erstens braucht das Tor auf dem Donaueschinger Bild gar nicht das Spalentor zu Basel zu sein (genau dasselbe Tor könnte ich hundertfach nachweisen, wo es sicher nicht das Spalentor ist) und zweitens wissen wir, daß gerade in Konstanz um 1445 sich ein Maler befand, der in die allernächste Nähe des Meisters von 1445 gehört, ich meine den Maler des Kreuzigungsbildes in der Margarethenkapelle des Konstanzer Münsters. Man vergleiche z. B. die typische Ohrmuschel des Heiligen links auf dem Donaueschinger Bilde und des Heiligen ganz rechts auf dem Konstanzer Bilde. Auch das Gesicht dieser beiden ist fast identisch.

(3) Vielleicht ist auch der Stich L. 10 des Meisters des Johannes Baptista durch die beiden glänzenden Christopheri im Konstanzer Münster angeregt. Ich konnte leider den Stich und die Gemälde einander noch nicht gegenüberstellen.

Digitized by Google

Meister E. S. endgültig an den Bodensee und mit größter Wahrscheinlichkeit nach Konstanz oder Umgebung zu lokalisieren.

Nachbemerkung. Während der Drucklegung vorstehenden Aufsatzes fand ich noch folgende Stelle in der Konstanzer Chronik, die meines Erachtens endgültig beweist, daß die betr. Stiche des Meisters E. S. vom Kloster Einsiedeln bestellt und vom Kloster Einsiedeln auch verkauft wurden. Wir erfahren nämlich in einem analogen Falle (bei der Wallfahrtskapelle in Überlingen) mit direkter Bezugnahme auf Einsiedeln, was man unter „zaichen" damals verstanden hat. 1430 waren es in Überlingen einerseits die eigentlichen „bilgrimzaichen", andererseits aber auch „gemalet brief", die man ausgab. 1466 werden es dann in Einsiedeln wohl auch „bilgrimzaichen" gewesen sein, an Stelle der „gemalet brief" aber waren in neuer Technik die Kupferstiche des Meisters E. S. getreten. Die betr. Stelle lautet: „Und kam darzu, das mengklich dargieng und ain großer loff da ward und das man bilgrimzaichen da machet und ußgab, als zu unser lieb froen ze Ainsidlen, und och gemalet brief."

Helmuth Th. Boßert.

ZUR FRAGE DER PERSPEKTIVE IN DEN WERKEN DES DIRK UND AELBRECHT BOUTS

Verfasser gibt als vorläufige Mitteilung einige Notizen:

1. Christus im Hause des Pharisäers, Berlin, Kaiser Friedrich-Museum, früher Sammlung Thiem. Der Fußboden ist nach einem Fluchtpunkt konstruiert, der oberhalb des Bildes liegt; bei relativer Bildgröße 24,1 cm zu 36,7 cm sind die Koordinaten 29,4 cm Höhe und 17,5 cm Breite.

2. Christus im Hause des Pharisäers, Brüssel, Musée Royal. Es liegt keinerlei Konstruktion vor. Die Orthogonalen drehen sich um einen Fluchtpunktbezirk.

3. Verkündigung, Berlin, K.-F.-Museum, dem Meister der Himmelfahrt Mariä zugeschrieben. Der Fußboden ist konstruiert. Die Lage des Fluchtpunktes läßt sich bei relativer Bildgröße 21,3 cm zu 14,1 cm durch die Koordinaten 14,4 cm Höhe und 7,1 cm Breite ausdrücken. Die übrigen Orthogonalen des Raumes drehen sich um den Fluchtpunkt ohne ihn zu treffen. Der Fluchtpunkt des Fußpunktes liegt in der Augenhöhe der stehenden Madonna.

4. Feier des Passahfestes, Dirk Bouts, Berlin, K.-F.-Museum. Der Raum ist nach einheitlichem Fluchtpunkt konstruiert, die überwiegende Mehrzahl verschiedenen Ebenen angehörender Orthogonalen richtet sich nach dem einen Punkt. Die Lage wird bei relativer Bildgröße von 44,8 cm zu 37 cm bestimmt durch die Koordinaten 37,6 cm Höhe und 25 cm Breite.

5. König Otto nimmt sein Urteil zurück, Dirk Bouts, Brüssel, Musée Royal. Die Konstruktion des Raumes richtet sich nach einem einheitlichen Fluchtpunkt, seine Lage geben bei relativer Bildgröße von 39,3 cm Höhe und 21,2 cm Breite die Koordinaten 23,9 cm Höhe und 1,8 cm Breite an.

Eine Verwendung der Distanz zu konstruktiven Zwecken läßt sich in keinem der genannten Fälle nachweisen, bei der Feier des Passahfestes aus der Sammlung Thiem und dem Brüsseler Bilde mit der Verwerfung des Urteils nähert sich die nach dem Augenmaß vorgenommene Einteilung der Tiefenlinien mathematischer Genauigkeit, die Diagonalen ganzer Gruppen schräg hintereinander liegender perspektivisch gesehener Quadrate bilden durchgehende gerade Linien.

In Werken also, die einer zeitlich und örtlich eng umgrenzten Gruppe angehören, finden wir Bilder ohne Konstruktion, Bilder, die teilweise und Bilder, die ganz nach dem Fluchtpunktgesetz konstruiert sind.

G. J. Kern.

Digitized by Google

REZENSIONEN

WALTHER LIMBURGER, Die Gebäude von Florenz, Architekten, Straßen und Plätze in alphabetischen Verzeichnissen. Mit einem Plane des gegenwärtigen Florenz und einem Plane vom Jahre 1783. Leipzig, F. A. Brockhaus 1910.

Das vorliegende Werk soll, wie die Vorrede des Verfassers besagt, in erster Linie als Nachschlagebuch auf dem Gebiet der florentiner Architektur dienen. In der Tat wird dem Fachgenossen, der sich mit der Geschichte der Gebäude von Florenz beschäftigt, dieses Buch nützlich sein, das ihm die zum Teil schwer zugängliche Literatur nachweist und (im allgemeinen) korrekte Angaben über die Urheber der einzelnen Bauten und über ihre Entstehungszeit bietet. Viele kunsthistorisch interessante, namentlich bürgerliche Bauten haben im Laufe der Jahrhunderte häufig ihre Besitzer gewechselt und wurden bisher in der Literatur unter den verschiedensten Namen angeführt, so daß es oft schwer, ja fast unmöglich war, sie mit Sicherheit zu identifizieren. Ebenso schwierig war es, mit Hilfe der im Buchhandel käuflichen Pläne den genauen Standort bestimmter Gebäude festzustellen. Diesem Übelstand soll ein dem Buche beigefügter Plan, den Limburger unter Berücksichtigung der geschichtlich und kunstgeschichtlich wichtigen Bauten in dem großen Maßstabe 1 : 3000 bearbeitet hat, Abhilfe schaffen. Als Ergänzung dazu ist eine photolithographische Nachbildung des Plans von Giuseppe Zocchi aus dem Jahre 1783 beigegeben.

Die Literaturnachweise enthalten die Belege für die im Text gemachten Angaben, unter besonderer Berücksichtigung der älteren Quellen. Von den Guiden werden im allgemeinen nur die wichtigeren zitiert, beginnend mit Bocchi-Cinellis „Bellezze di Firenze" von 1677 und von den späteren besonders Fantozzis Guida von 1842 und das Register zu Fantozzis Plan von 1843. Daß die zahllosen neueren Guiden von Florenz, die nur selten etwas eigenes bringen, unberücksichtigt geblieben sind, darf dem Autor nicht zum Vorwurf gemacht werden. Dagegen hätte eine Durchsicht der wichtigsten Zeitschriften, die dem von Limburger gesammelten Material viele hunderte von aufschlußreichen Nachweisen zugefügt und zahlreiche Irrtümer der benutzten Quellen richtig gestellt hätten, nicht unterlassen werden dürfen. Eine für topographische Feststellungen wichtige Handschrift, der „Stradario" des Follini mit handschriftlichen Zusätzen des Conte Luigi Passerini, in der Biblioteca Nazionale zu Florenz, ist dem Verfasser, wie es scheint, unbekannt geblieben, und des Padre Ildefonso di San Luigi „Delizie degli Eruditi toscani", deren 24 Bände eine Fundgrube wichtigster Notizen sind, finden wir fast nie zitiert. Nur die in den „Delizie" enthaltene „Istoria Fiorentina" von Marchionne di Coppo Stefani hat Limburger benutzt. Dem Referenten, der sich der Mühe unterzogen hat, mit über 12000 bibliographischen Nachweisen eine Fortsetzung des bekannten Literaturverzeichnisses von Pasquale Bigazzi zu kompilieren, würde es ein leichtes sein, dem Verfasser der „Gebäude von Florenz" bibliographische Unterlassungssünden vorzuwerfen. Er verzichtet darauf, hält es aber für notwendig, einige besonders grobe Irrtümer festzustellen und auf Mängel der historisch-kritischen Methode hinzuweisen, die dem Buche Limburgers anhaften. Einige herausgegriffene Beispiele mögen das Gesagte rechtfertigen:

Nr. 198. Palazzo Conti in Via de' Conti 3—5, wird als als Bau des XVII. Jahrhunderts bezeichnet. Das Erbauungsdatum steht bei Litta: 1714.

Nr. 226. Palazzo Davanzati in Via Porta Rossa 9. „Wappen angeblich von Donatello." Die Familie Davanzati ist seit Ende des XVI. Jahrhunderts im Besitz des Palastes. Das schwülstige, spät barocke Wappen stammt aus dieser Zeit.

Nr. 293. Palazzo Gianfigliazzi, Lung'arno Corsini 4. Das Wappen ist nicht von Donatello, sondern von Desiderio da Settignano gemeißelt.

Nr. 346. Palazzo Guadagni in Piazza S. Spirito 11. Die Zuschreibung an Baccio d'Agnolo wird mit dem eigentümlichen Argument begründet, daß dieser das Motiv der oberen Loggia mit Vorliebe verwendet habe. Die obere Loggia findet sich an zahllosen Florentiner Palästen der verschiedensten Epochen, meist wohl auf Wunsch der Besitzer angelegt. Aus ihrem Vorhandensein oder ihrem Fehlen einen Schluß auf den Erbauer zu ziehen, ist unstatthaft.

Nr. 356. S. Jacopo oltr'Arno, Borgo S. Jacopo 12. Die interessante romanische Vorhalle, die aus der Kirche S. Donato a Scopeto stammt, hätte erwähnt werden müssen.

Nr. 370. Palazzo Lanfredini, Lung'arno Guicciardini 7. Limburger bezeichnet die Restauration dieses Palastes, bei welcher nach seiner eigenen Angabe mehrere Geschosse aufgesetzt wurden, als stilvoll. Diese „Wiederherstellung"

Digitized by Google

des jetzigen Palace-Hotels mit dem stilwidrigen Zinnenkranz gehört unstreitig zu den schlimmsten Verballhornungen der letzten Jahrzehnte.

Nr. 485. Palazzo Mozzi in Piazza de' Mozzi 3, wird als Bau vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bezeichnet. Der bei Davidsohn häufig erwähnte Palast läßt sich bis 1273 zurückverfolgen und ist überhaupt der älteste datierbare Privatbau in Florenz.

Nr. 611. Palazzo Rinuccini in Via S. Spirito 31. Nach Limburgers Angabe ursprünglich im Besitz der Bardi, was unzutreffend ist. Die Bardi haben ihn nie besessen. Limburger verwechselt das Wappen der Bardi mit dem der Rinuccini, das sich von ersterem nur durch die Farben unterscheidet.

Nr. 493. Palazzo Nasi in Via S. Niccolo 101. Limburger glaubt, daß der Palast ursprünglich den Quaratesi gehört habe. Er hat übersehen, daß das Wappen der Nasi, das auf der Abbildung der Fassade im Toskana-Werk, 11. Heft, Sgraffiti Blatt 1 reproduziert ist, sich dort gleichzeitig mit dem Quaratesi-Wappen findet und daß letzteres als Alliance-Wappen aufzufassen ist.

Nr. 614. Porta Romana. Das Lilienwappen rührt, wie Davidsohns Forschungen ergeben haben, von einem Giovanni Pisano her und ist 1331 zu datieren. Vgl. Mitteilungen des kunsthist. Institutes Heft 1, Herbst 1908, p. 34 u. ff., ferner Davidsohn, Forschungen zur Geschichte von Florenz, Band 4 (1908) p. 455 u. ff. und gegen die Ansicht Davidsohns, daß der berühmte Giovanni Pisano der Urheber sei: Poggi in Rivista d'Arte, Anno 5, p. 173 u. ff.

Nr. 673. Palazzo Strozzi, in Via Borgo S. Jacopo 7. Der Palast wird auch als: „Dei Cerchi" bezeichnet, was wohl auf einer Verwechslung mit dem Palast dieser Familie in derselben Straße Nr. 1 beruht.

Nr. 677. Palazzo Taddei in Via de' Ginori 13. Limburger glaubt, er müsse vor 1505 erbaut sein, weil er Raffaels Wohnung während seines Aufenthaltes in Florenz war. Als ob Raffael als junger Künstler nicht auch im Hause der Taddei gewohnt haben könnte!

Nr. 690. Palazzo Torrigiani in Piazza de' Mozzi 6. Ein alter Irrtum, der sich in mehreren Guiden findet, und den auch Geymüller in seinem Toskana-Werk nachschreibt, daß dieser Palast 1547 infolge eines Erdrutsches abgestürzt sei, wird von Limburger wiederholt. Hier liegt eine Verwechslung mit dem bekannten Palazzo in Via dei Bardi vor, der 1547 zusammenstürzte und aus dessen Trümmern der junge Bernardo Buontalenti hervorgezogen wurde.

Diese wenigen Beispiele weisen zur Genüge auf die Mängel des Buches hin, dessen Autor kein Fachmann ist. Für eine zweite verbesserte Auflage, die das Werk braucht und die wir ihm von Herzen wünschen, wird eindringende Quellenkritik und gründliche Revision an Ort und Stelle unerläßlich sein. Walter Bombe.

HENRIETTE MENDELSOHN, Fra Filippo Lippi. Julius Bard, Berlin 1909.

Es ist mit Freude zu begrüßen, daß die Lippi-Monographie, die uns schon lange fehlte, in so gute Hände gekommen ist. Frau Mendelsohn hat das Buch über den Frate mit viel Fleiß und Sorgfalt vorbereitet und mit Verständnis geschrieben. Sie besitzt nicht nur wissenschaftlichen, auch literarischen Ehrgeiz. Ihre Sprache ist für meinen privaten Geschmack allerdings ein wenig zu bilderreich; ich würde auch gern die etwas gesuchten Titel missen, die die Verfasserin nach berühmten Mustern, vor deren Nacheiferung sie sich im übrigen glücklich bewahrte, über die einzelnen Kapitel und Abschnitte gesetzt hat. Aber vielleicht läßt sich ein weiter abstehendes Publikum mit solchen Scherzchen eher herbeilocken.

Daß auch an ein solches gedacht wurde, sagt Frau Mendelsohn im Vorwort. Diese Rücksicht gab den Anlaß die Synthese vorauszuschicken, zunächst Leben und Wirken Fra Filippos im Zusammenhang zu schildern und dann erst auf eine subtilere Untersuchung der Werke einzugehen. Diese Taktik ist gar nicht dumm. Reißt der bekannte gebildete Laie bei den Analysen schließlich doch aus, so ist ihm wenigstens das für ihn Wichtigste vorher beigebracht worden. Literarisch ist das Verfahren allerdings nicht ganz unbedenklich. Einheit und Klarheit des Gesamtbildes werden durch die nachfolgenden Einzeluntersuchungen entschieden bedroht. Die Verfasserin hat der Gefahr vorzubeugen gewußt, indem sie der Oeuvrebesprechung ein zusammenfassendes Schlußwort anfügte, das den Leser mit einer knapp gefaßten Wertung des Künstlers Lippi entläßt.

Die einzelnen Werke bespricht die Verfasserin sehr gründlich. Eigene Erfahrungen im Malen wie ein sehr respektables, ikonographisches Wissen kommen ihr hierbei zugute. Nicht immer bin ich imstande die Qualitätszensuren zu unterschreiben. Ganz und gar nicht bei der „Krönung" aus S. Ambrogio. Wenn das Bild wirklich, wie Frau Mendel-

Digitized by Google

sohn sagt, dem reisenden Publikum ständig Enttäuschung bereitet, so muß man die Schuld dem reisenden Publikum, nicht dem Bilde beimessen. Gelegentlich dieser „Marienkrönung" muß ich auch bemerken, daß Borghini nicht zu Anfang des XIX., sondern in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts schrieb.

Recht nützlich ist der Anhang, der die Dokumente und die ältesten literarischen Nachrichten vereinigt.

Hadeln.

EUGEN STOLLREITHER. Ein deutscher Maler und Hofmann. Lebenserinnerungen des Joh. Christian v. Mannlich. Verlag E. S. Mittler & Sohn, Berlin.

Wer in diesem dickleibigen Bande nur Kunstgeschichte sucht, dürfte enttäuscht sein. Wer aber die Lebenskultur einer großen Zeit in all ihren Gestalten und Äußerungen kennen lernen will, dem wüßte ich für das prachtvolle Zeitalter des Rokoko und die darauffolgende Epoche der französischen Revolution keine nützlichere und interessantere Lektüre zu empfehlen als diese Memoiren eines deutschen Malers und Hofmannes, dessen Name in der Kunstgeschichte übrigens längst nicht vergessen ist. Denn Mannlich darf in gewissem Grade der Begründer der Münchener Galerie genannt werden, da er als ihr Direktor zuerst grundlegend geordnet, gesammelt und katalogisiert hat.

Christian v. Mannlich ist am 2. Oktober 1741 in Straßburg geboren. Schon in frühester Jugend offenbarte er ein starkes zeichnerisches Talent, das den ritterlichen Herzog Christian von Pfalz-Zweibrücken veranlaßte, ihn zum Künstler ausbilden zu lassen. Der Jüngling kam daher zunächst auf die Zeichenschule in Mannheim, deren Direktor damals der bekannte Verschaffelt war. Sehr bald aber nimmt ihn der Herzog mit nach Paris, wo ihm Gelegenheit wird, aus eigener Anschauung die zeitgenössische Kunst Frankreichs zu studieren und die hohe gesellschaftliche Kultur des Rokoko kennen zu lernen. Einige Jahre später erhält er auf Fürsprache seines Gönners ein Stipendium für die französische Akademie in Rom. Diesem römischen Aufenthalt gilt das inhaltreichste Kapitel des ganzen Buches, das unmittelbar in das Zeitalter Winckelmanns hineinversetzt. Nach vierjährigem römischem Aufenthalt wird er an den Hof von Zweibrücken zurückberufen, dem leider nur kurze Zeit noch der ritterliche Herzog Christian vorstehen sollte, der prachtvolle Gönner des Künstlers; sein Nachfolger ist der herrische Karl August II., ein Prototyp jener zahlreichen deutschen Despoten, die von Größenwahn beseelt, dem Beispiel des „roi soleil" nachzueifern streben. Am herzoglichen Hof entfaltet Mannlich eine überaus segensreiche Tätigkeit. Er ordnet die Kunstschätze und wird von Karl August II. als Bauleiter jenes fabelhaften Lustschlosses Karlsberg berufen, das leider schon so bald ein Opfer der ersten heranmarschierenden Sansculotten werden sollte. Während in den Stürmen der Revolution die Fürstenherrlichkeit von Pfalz-Zweibrücken in Trümmer geht, rettet der tapfere Mannlich von den Kunstschätzen, so viel er eben vor den Händen der habgierigen Franzosen verbergen kann. Und obwohl er selbst eine Zeitlang in Kriegsgangenschaft gerät, gelingt es ihm doch, den Hauptteil der kostbaren Sammlung nach München zu überführen, das nach der Vereinigung von Pfalz-Zweibrücken mit Bayern die Residenz des ritterlichen Maximilians ist, der v. Mannlich zum Galeriedirektor bestellt. Neunzehn Jahre hat Mannlich diesen Posten innegehabt (1799—1818) und obwohl ihm doch in München vielerlei Widerwärtigkeiten begegnet sind und die ereignisvolle Zeit ihn nicht vor mancherlei Wechselfällen bewahrte, dürfen wir doch die Tätigkeit des Galeriedirektors als die Krönung seines überreichen Lebenswerkes ansprechen.

Das sind mit wenigen Worten die spärlichen Momente, die das Lebensschicksal von Mannlichs umschreiben sollen. Mit dem Memoirenwerke stehen sie nur oberflächlich in Zusammenhang. Denn der Wert dieses Buches resümiert nicht so sehr aus den persönlichen Taten seines Verfassers als vielmehr aus dem reichen Lebensinhalt dieses Mannes. Jede Seite des dickleibigen Bandes ist ein Erlebnis, aus dem wir die Zeit, ihre Kunst, ihre Kultur und die Träger ihrer großen Geste greifbar erkennen. Wir wandeln z. B. in Paris im Atelier Bouchers oder belauschen den Philosophen Diderot. Wir erleben in Rom die Ära Winckelmanns und zwar viel unmittelbarer als bei Goethe. Was Mannlich hier mitzuteilen hat, ist Zeit-, Sitten- und Kulturgeschichte zugleich.

Aber auch zur Erkenntnis des deutschen Rokoko bietet das Buch manchen Beitrag. Denn was wir aus nächster Nähe am Hofe von Zweibrücken sehen und erleben, ist symptomatisch für die gesamte deutsche Kultur im letzten Viertel des achtzehnten Jahrhunderts. Und das Hereinbrechen der französischen Revolution in die schöne Märchenwelt dieser fürstlichen Residenzen ist wohl selten packender und zugleich lebenswahrer erzählt worden. Man glaubt überall in diesem Buche in einem phantastischen Roman zu lesen und begegnet doch

Digitized by Google

nur einem Kaleidoskop bunt wechselnder Wirklichkeiten. Das aber ist zugleich auch das Charakteristische an dieser Zeit, die so voller Gegensätze war. Wer sie ihrem innersten Wesen nach begreifen will, der lese die Memoiren des deutschen Malers und Hofmannes. Sie sind Kulturgeschichte im besten Sinne und auch der Kunsthistoriker vom Fach kommt bei der Lektüre auf seine Kosten.

Georg Biermann.

GEORG STUHLFAUTH, Kirchliche Kunst. Theolog. Jahresbericht. 28. Band 1908. Enthaltend die Literatur und Totenschau des Jahres 1908. Zweiter Teil. Des ganzen Bandes VII. Abteilung. M. Heinsius Nachfolger Leipzig 1909. IV und 131 Seiten. M. 5.50

Man könnte Stuhlfauths Werk — ein solches ist es trotz des geringen Umfangs — als „Buch der Bücher" bezeichnen. Es gibt mit prägnantester Kürze bei Verwendung ausgezeichnet gewählter Abkürzungen in erstaunlicher Vollständigkeit einen Einblick in die Literatur der kirchlichen Kunst aus dem Jahre 1908, wobei der Begriff „Kirchliche Kunst" alles andere als engherzig gehandhabt wird. Man kann hier mit Recht von einem „Einblick" sprechen, denn St. gibt ganz bedeutend mehr als eine Bibliographie im landläufigen Sinne.

Die gesamte Literatur ist zunächst in sehr geschickt und klar abgegrenzte Gruppen und Untergruppen geteilt. In diesen selbst sind die einzelnen Werke und Zeitschriftenaufsätze, auf das Genaueste nachgewiesen, in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Dieser Weg macht ein Sach- und Autorenregister, das umfangreich genug hätte ausfallen müssen, ohne weiteres überflüssig.

Was das Werk über eine Bibliographie hinaushebt sind zunächst die genauen Nachweise von Rezensionen, aus denen gelegentlich ein besonders charakterisierender Satz oder Ausdruck wiedergegeben wird; dann ein die Hauptereignisse und -ergebnisse kurz und gut beleuchtender Text, der den kleinen Gruppen folgt. Auf diesen verweist der Fettdruck der Verfassernamen im Bücherverzeichnis, der allerdings nicht gerade zu dessen Übersichtlichkeit beiträgt. Die an sich berechtigte Feststellung von Druckfehlern erscheint hier und da etwas boshaft; St.s Buch ist übrigens auch nicht ganz von diesem Teufel verschont worden.

Dem Verfasser gebührt aufrichtiger Dank für die mit außerordentlich liebevoller Sorgfalt durchgeführte und — was bei Bibliographien selten, aber wichtig ist — sehr schnell fertiggestellte gewaltige Arbeit, deren größerer Teil fast ausschließlich dem Kunsthistoriker Nutzen bringt. Josten.

RUDOLF MAISON, Bildhauerei. Leipzig 1910. J. J. Weber, Zweite Auflage. Preis M. 3.— geb.

Wenn auch der junge Kunsthistoriker sich gleich bei Beginn des Studiums mit der Technik der von ihm betrachteten Kunstwerke genau, am besten in Werkstätten und Ateliers vertraut machen sollte, so werden ihm auch späterhin manche Bände der Weberschen Sammlung in Leipzig dienlich sein. Ich erinnere nur an Frimmels Gemäldekunde u. a. Zu diesen angenehmen Hand- und Hilfsbüchern gehört auch der Band: Bildhauerei von Rudolf Maison, dem Berliner Bildhauer.

Richard König hat die zweite Auflage umgearbeitet, die soeben erschienen ist.

Technisch ist fast nichts neues hinzugekommen. Ein theoretisches Kapitel über die Arbeit in Holz oder Stein ohne Punktierung spricht kurz die Gedanken von Hildebrandts „Problem der Form in der bildenden Kunst" aus. H. Schulze.

BRODER CHRISTIANSEN, Philosophie der Kunst. Hanau 1909. Verlag Claus & Feddersen.

Diese Philosophie der Kunst auf metaphysischem Hintergrunde tritt sehr anspruchsvoll auf und provoziert deshalb eine leise Opposition, die sich erst dann legt, wenn man die durch den lapidaren Titel erweckten Erwartungen etwas herabgestimmt und den Wert des Buches in anderen Qualitäten gesucht und gefunden hat. Diese wertvollen Qualitäten des Buches liegen kurz gesagt darin, daß ein wertvoller Mensch hinter dem Buch steht, der Eigenes zu sagen hat und dessen Kunstphilosophie uns als Persönlichkeitsdokument stark zu interessieren vermag. Damit soll nun nicht gesagt sein, daß das Buch irgendwie dilettantisch-persönlich wirke. Nein, der Verfasser ist ein philosophisch sehr gebildeter Denker, den es drängt, Komplexe moderner Ästhetik — die experimentelle läßt er verständigerweise bei Seite — mit seinen eigenen starken aber einseitigen Kunsterlebnissen in einen organischen Zusammenhang zu bringen. Er ist geschmackvoll genug, kein starres System zu geben, er gibt vielmehr Paraphrasen über einige sehr originelle und beachtenswerte Grundthemen. Die klare saubere Rechenschaftsablage, die er sich

Digitized by Google

von seinen wissenschaftlichen und künstlerischen Erfahrungen gegeben hat, sucht er auf diese Weise dem für kunstphilosophische Aufklärung heute wieder reifen Publikum nutzbar und fruchtbar zu machen. Auf diese Aufklärungs-Absicht ist auch der Ton des Buches gestimmt. Christiansen trägt seine Meinungen mit der Überzeugungskraft eines Überzeugten vor und geniert sich nicht vor der antiquierten Du-Anrede, um den Leser mit pastoraler Eindringlichkeit für seine Sache zu gewinnen. Nicht recht im Einklang damit steht die fachwissenschaftliche Terminologie, aber auch sie weiß er in glücklicher Weise persönlich zu färben und unmittelbar lebendig zu machen. Vor allem formuliert er manche seiner Wahrheiten so geistreich und schlagend, daß die ermüdende Lektüre des breit — wie eine Predigt — angelegten Buches immer wieder angenehm unterbrochen wird.

Über die Berechtigung von Christiansens philosophisch-ästhetischen Grundanschauungen ist hier nicht zu diskutieren. Zur Orientierung sei nur gesagt, daß er in Gegnerstellung gegen allen ästhetischen Sensualismus steht und das Sinnliche immer nur als eine bloße Vermittlungsfunktion zu dem übersinnlichen Erlebnis betrachtet wissen will. Im Übrigen ist diese Philosophie der Kunst auch nur eine Philosophie moderner Kunstempfindung mit unberechtigter und willkürlicher Übertragung derselben auf das Kunstphänomen überhaupt d. h. auf den Gesamtkomplex der historischen Kunsttatsachen. Die Kantische Tat Conrad Fiedlers einer Trennung von objektiver Kunsttheorie und moderner Ästhetik, einer Trennung von Kunstwerten und Schönheitswerten, ist weder in Christiansens Fragestellungen noch in seinen Antworten berücksichtigt.

Die rein theoretischen Teile des Buches sind bei weitem die besten und wertvollsten und manche Bestimmung wird der wissenschaftlichen Ästhetik unmittelbar zu Gute kommen. Neben diesem fachlichen Interesse aber wird man sie auch als großangelegte Gedankenkonzeption würdigen müssen.

Die praktischen Kapitel aber, die die Theorie auf aktuelle Kunstprobleme angewandt zeigen und deshalb auch für den Kunsthistoriker in Betracht kommen, werden viel Kopfschütteln und Widerspruch erregen. So wird in einem Kapitel über Malerei und Zeichnung, das sich mit Klingers Traktat auseinandersetzt und ihn zu ergänzen sucht, der Stilgegensatz zwischen Malerei und Zeichnung so gefaßt, daß „bei der Gruppe, für welche die Zeichnung typisch ist, der Flächencharakter des Bildträgers gewahrt werden soll, weil Material, Technik und sonstige Umstände es so verlangen — unbeschadet der Raumdarstellung im Bilde — während bei der Malerei die Zweidimensionalität des Bildträgers vergessen und alle verfügbaren Mittel zur Darstellung der Raumtiefe im Bilde aufgeboten werden sollen." Er schließt daran den Vorschlag, Gemälde immer mitsamt dem Rahmen zu reproduzieren, damit man gleich sehe, wie die Raumwirkung gemeint sei!

Ebenso befremdend und in ihren Resultaten problematisch wirkt dann eine Auseinandersetzung mit dem Impressionismus, der ich eine symptomatische Bedeutung nicht absprechen möchte, wenn ich auch im einzelnen ganz und gar nicht mitgehen kann. Auch dieser Angriff auf den Impressionismus leidet daran, daß der Angreifer sich zu sehr an den unmittelbaren Wortsinn dieser Stilbezeichnung hält, was zwar durch die Genesis des Terminus berechtigt ist, der tatsächlichen Stilbedeutung gegenüber aber nur zu Inkongruenzen führt. Wie unwichtig sind beispielsweise jene äußeren impressionistischen Bildmomente, auf die der Terminus in seiner ursprünglichen Bedeutung zutrifft, gegenüber der Bändigung, die sie durch die synthetische Behandlung der inneren Bildmomente von Anbeginn an erfahren. Man spricht an dem Problem vorbei, wenn man es so äußerlich faßt.

Das letzte Kapitel über zwei Probleme der Porträtkunst bringt die merkwürdige Feststellung, daß die Lebendigkeit des Portätausdrucks durch die physiognomische Inkongruenz der verschiedenen Ausdrucksfaktoren erreicht werde. „Darum differenziert der Künstler den seelischen Ausdruck und gibt jedem Auge einen etwas anderen und dem Mund wieder einen anderen Ausdruck und so überall. Nur genügt nicht die bloße Differenz: sie müssen harmonisch aufeinander bezogen sein." Wie Christiansen das verstanden haben will, zeigt dem ungläubig Zuhorchenden der Hinweis auf Dürers Kohlenzeichnung mit dem Porträt seiner alten schielenden Mutter. „In diesem gezeichneten Bildnis bedeutet die Stimmung des rechten Auges ein Ausgreifen bis an die Grenze des Irreseins, und unser Blick weicht scheu zurück zum andern, wie um eine Zuflucht zu suchen: und daß dieses Auge mit seiner eigenen Not und stumpfen Gebrochenheit noch eine Zuflucht werden muß, ist das Erschütternde am Bilde." Nein, das war das Erschütternde am Originale. In ihm lag schon diese Ausdrucksinkongruenz und Dürer war nur groß weil er sie nicht verschwieg, weil er sie wiedergab aus jener Ehrfurcht vor menschlicher Tragik heraus, der Christiansen mit seiner Bildbeschreibung so tiefen Ausdruck gibt. Einen Bei-

Digitized by Google

spielswert hat dieser Einzelfall also nicht und man sieht nur, wie leicht der richtige Grundgedanke, daß ein Gesicht nicht in einem affektvoll zugespitzten momentanen Ausdruck gegeben werden soll — weil ja jeder Affekt eine grobe Vergewaltigung der psychischen Gesamtqualitäten bedeutet — sondern in einer ausgeglichenen Ruhelage, durch solch direktes Rezept ad absurdum geführt werden kann.

Das Buch hat die Fehler seiner Vorzüge. Die Größe seiner metaphysischen Kunstauffassung muß es bezahlen mit einer fühlbaren Unbeholfenheit gegenüber der Praxis. W. Worringer.

MAX VON BOEHN, Toledo (Stätten der Kultur, Bd. 24. 184 Seiten m. Abb.). Leipzig 1910. Verl. Klinkhardt & Biermann.

Die vorliegende Arbeit schließt sich dem in der gleichen Sammlung erschienenen Band „Granada" würdig an. Der Verfasser entwirft ein ebenso getreues wie reiches, farbenprächtiges Bild von den politischen, kirchlichen, wirtschaftlichen und künstlerischen Verhältnissen in der alten Kaiserstadt Toledo während mehr denn anderthalb Jahrtausenden, von den Tagen der Römer und Westgoten an bis zu denen der Bourbonen. Abgesehen davon, daß v. Boehn eine Fülle geschickt verarbeiteten historischen Materials bietet, brennt er noch zu des Lesers Erbauung ein Brillantfeuerwerk höchst amüsanter Anekdoten ab. So wird man sich niemals bei der Lektüre des Buches gelangweilt fühlen, zumal das Ganze überaus flüssig, manchmal sogar fast etwas zu feuilletonistisch geschrieben ist.

Besonders gelungen sind die beiden Kapitel „Die Herrschaft der Araber" und „Toledo unter den kastilischen Königen"; weniger dagegen das letzte: „Toledo unter den Habsburgern und Bourbonen". Gern hätte man etwas mehr über das Toledo el Grecos gehört; überhaupt ist diese als Mensch wie als Künstler höchst interessante Persönlichkeit etwas dürftig weggekommen. Die Tätigkeit Theotokopulis als Bildhauer so ganz in Frage zu stellen, wie der Autor es tut, dürfte wohl nicht berechtigt sein, das Relief mit der Kaselverleihung an den hl. Ildefons im Seminare ist ganz sicher eine Arbeit des Meisters.

Bemerkt sei noch, daß das unterirdische Gewölbe, in dem der Marqués de Villena seine Nigromantie betrieben haben soll, sehr wohl noch erhalten ist. Die zwei Stockwerk tiefen weiträumigen Anlagen sind seit zwei Jahren wieder ganz ausgegraben. Man darf in ihnen die Magazine des Samuel ben Meïr Salwi erblicken, der ja den Palast vor dem Marqués de Villena bewohnt hat.

Dem Band sind eine große Reihe wohlgelungener Abbildungen beigegeben. Die „Ansicht Toledos" von Greco (Abbildung S. 163), eines seiner vollendetsten Werke, befindet sich jedoch nicht mehr, wie die Unterschrift besagt, in Paris, sondern ist vor einiger Zeit nach Amerika gewandert.

August L. Mayer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Juni:

WILHELM R. VALENTINER, Frühwerke des Anton van Dyck in Amerika (8 Abb.).

GEORGE A. SIMONSON (London), Das neuerworbene Bild von Francesco Guardi in der alten Pinakothek in München (1 Abb.).

CURT GLASER, Max Mayrshofer (6 Abb.).

O. VON SCHLEINITZ, Alphonse Legros (Orig.-Rad., 16 Abb.).

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 9:

KARL SCHEFFLER, Berliner Sezession (25 Abb.).

AUGUST GRISEBACH, Die deutsche Baukunst um 1600.

WILHELM BODE, Ausstellung alter Meister in London (4 Abb.).

Neue Bücher.

Heft 10:

MAX LIEBERMANN, Ein Beitrag zur Arbeitsweise Manets (11 Abb.).

GEORG NORDENSVAN, Carl Larsson (14 Abb.).

THEODOR FONTANE, HERMANN SCHMITZ, Schloß Paretz (13 Abb.).

RICHARD WILDE, Leistikow als Kunstkritiker (4 Abb.).

JULIUS ELIAS, Die Pariser „Salons" (6 Abb.).

Neue Bücher.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 8:

E. LÜTHGEN, Ein Wirkteppich des Meisters J. M. (4 Abb.).

Der mit J. M. 1578 bezeichnete Teppich mit der Krönung Mariens kam aus dem Kloster Marienbaum bei Xanten in den Besitz des Kölner Kunstgewerbemuseums; er ist deutsch, verwandt mit den Wandteppichen in St. Viktor in Xanten und zeigt die charakteristischen Unterschiede von gleichzeitigen niederländischen Wirkteppichen.

J. SCHINNERER, Die monumentale Glasmalerei zur Zeit d. Frührenaissance in Nürnberg. I. (4 Abb.).

Es werden besprochen die Fenster der Schreyerkapelle in Schwäbisch-Gmünd, der Pfarrkirche zu Gründlach, die aus der Nürnberger Burgkapelle auf der Veste Koburg, die Landauerfenster des Berliner Kunstgewerbe-Museums, die Löffelholzfenster der Lorenzerkirche in Nürnberg.

Heft 9:

S. STAUDHAMER, Hans Grässel. Zu seinem 50. Geburtstage (3 Taf., 34 Abb.).

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 3:

H. RATHGENS, Kölner Architekturbilder in einem Skizzenbuche des 17. Jahrhunderts. Schluß (7 Abb.).

JOHANN GEORG, Herzog zu Sachsen, Ein Kupferstich vom Berge Athos (1 Abb.).

Ein Kupferstich des Mönches Kosmas von Iwiron (Iberisches Kloster) aus dem Jahre 1863 mit der Madonna und dem Kinde, umgeben von 24 Darstellungen zum Hymnos akastistos, durchaus noch auf dem Boden der byzantinischen Ikonographie.

ST. BEISSEL, Ein angebliches Königsszepter im Schatze des Aachener Münsters (2 Abb.).

Tatsächlich handelt es sich um einen Chorstab. Der Aufsatz enthält übrigens traurig-amüsante Beiträge zum Kapitel „Geschmackvolle Restaurationen".

TAFEL zu Schnütgens Aufsatz über Papiermaché-Reliefs des späteren Mittelalters in Heft 2.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Janvier-Février:

D. E. ROULIN, Les cloitres de l'abbaye de Silos. Fortsetzung (14 Abb.).

A. BOINET, Les sculptures de la Renaissance à la façade occidentale de la cathédrale de Bourges (2 Taf., 4 Abb.).

Urkundlich belegte Feststellungen über den Bau und Schmuck der Ostfassade und die daran beteiligten Künstler mit einem interessanten Einblick in die Art des Eindringens der Renaissance in die französische Gotik.

R. MAERE, Une Bible angevine de Naples au Séminaire de Malines. Schluß (7 Abb.).

L. PILLION, Trois faits de la légende de Saint Jérome illustrés dans une prédelle de Signorelli (1 Abb.).

Die Predella, in deren Mitte Esther vor Ahasverus dargestellt ist, befindet sich in der Sammlung Mond in London.

H. CHABEUF, Un nouveau retable au Musée de Dijon (1 Abb.).

Spätgotischer holzgeschnitzter Altaraufsatz aus der alten Friedhofskapelle in Dijon.

J. LOCQIN, La Pitié de Neuville-lès-Decize (1 Abb.).

Eine bisher unveröffentlichte bemalte Steinskulptur vom Anfang des 16. Jahrhunderts aus der Loire-Schule.

P. VITRY, Musée du Louvre. — Département de la sculpture du Moyen-Age et de la Renaissance. — Acquisitions et dons. Année 1909 (2 Abb.). (9 Nrn.)

P. VITRY, Sculptures provenant de la collection V. Gay données au Louvre par un groupe d'amateurs (4 Nummern).

Rezensionen u. a.:

WILPERT, Die Papstgräber u. die Cäciliengruft in der Katakombe des hl. Kallistus I. (rez. von Aubert).

R. DE LASTEYRIE, L'église de Saint-Philbert-de-Grandlieu (rez. v. Aubert).

L. BÉGULE, La chapelle de Karmaria-Nisquit et sa Danse des morts (rez. v. Boinet).

Digitized by Google

RASSEGNA D'ARTE.

Maggio:

N. TARCHIANI, Il ritratto del Settecento (Farbdr., 8 Abb.).

Mit Abb. nach Rigaud, Ranc, Carriera, Nattier, Bellotto, Ghislandi.

C. DE FABRICZY, Acquisti recenti di quadri italiani per la Galleria di Francoforte (4 Abb.).

Reproduziert sind Bilder von Palma Vecchio, Tiepolo, Piazzetta, Palmezzano.

L. FIOCCA, Le maioliche di Caltagirone (2 Abb.).

Kurze Notiz, mit Wiedergabe einiger Marken.

U. MONNERET DE VILLARD, L'architettura romanica in Dalmazia. I: Gli ultimi monumenti ravennati in Dalmazia, ed i monumenti nazionali croati (13 Abb.).

Giugno:

F. MALAGUZZI-VALERIE, Il „Tesoro" del Duomo di Monza (Taf., 16 Abb.).

UGO MONNERET DE VILLARD, L'architettura romanica in Dalmazia [Fortsetzung] (21 Abb.).

DIEGO SANT' AMBROGIO, L'affresco di Bernardino Luini nella Chiesa Parrocchiale di Carpiano (1 Abb.).

F. MASON PERKINS, Di alcune pitture umbre (4 Abb.).

THE ART JOURNAL.

July:

C. LEWIS HIND, The consolations of an injured critic V (12 Abb.).

RUDOLF DIRCKS, W. L. Bruckmann (10 Abb.).

HERBERT E. BUTLER, Polperro (7 Abb.).

STARYJE GODY.

April:

BARON N. WRANGELL, T. Rocotoff, sa vie et son oeuvre (17 Abb.).

W. WÉRÉSTCHAGUINE, L'éventail et la grâce (23 Abb.).

E. DE LIPHART, Un portrait de Jules II dans le „Jugement dernier" (2 Abb.).

ONZE KUNST.

Juni:

J. MESNIL, DE Mysteriespelen en de plastieke Kunsten II (6 Abb.).

A. HEINS, Oude Kisten en Koffers II (70 Skizzen).

Beachtenswerte Studie über alte Kistenmöbel.

NOTIZIE D'ARTE.

Heft 1—4[1]):

Aus dem reichen Inhalt der bisher erschienenen vier Hefte heben wir die Aufsätze von AUGUSTO BELLINI-PIETRI hervor über den neuen Universitätsbau in Pisa (Il nuovo Palazzo della Sapienza), über die Cappellina dell'Opera del Duomo, deren Bau 1767 begann und 1783 beendet wurde (mit archivalischen Belegen) und über einen interessanten flandrischen Teppich des XVI. Jahrhdts. im Museo Civico zu Pisa, dessen Zeichnung mit guten Gründen dem Heemskerck zugeschrieben und kurz nach 1538 datiert wird. In dem letzten, soeben bei Gelegenheit des Kongresses der „Amici dei Monumenti della Toscana" erschienenen Heft bietet BELLINI-PIETRI einen Bericht über die kürzlich wiedererkannten Seitentafeln des Triptychons des Pisaners Cecco di Pietro von 1377, die er demnächst mit dem Hauptbild vereinigen wird. CLEMENTE LUPI, der Direktor des Pisaner Staatsarchivs, räumt in einem trefflichen Aufsatz über die „Origini del Camposanto di Pisa" mit einer Menge alter Irrtümer gründlich auf. Auf Grund archivalischer Forschungen werden die Baudaten wesentlich modifiziert. Die Gründung des Camposanto im Jahre 1203 durch den Erzbischof Lanfranchi, der in 53 Schiffen Erde aus Jerusalem nach Pisa gebracht hatte, ist ein Märchen. Damals wurde ein älterer Camposanto auf dem Domplatz eingeweiht, der nicht mit dem berühmten Bau verwechselt werden darf. Erst im Jahre 1277 wird die Errichtung des neuen Camposanto beschlossen, der 1278 geweiht und 1283 noch nicht vollendet war. Nach der schweren Niederlage der Pisaner bei Meloria gerät der Bau ins Stocken, und um 1283 gibt Giovanni Pisano die Bauleitung auf und wendet sich anderen Arbeiten in Neapel zu.

MARIO SALMI illustriert zwei interessante Tafelbilder in S. Jacopo in Acquaviva zu Livorno, die Halbfiguren des heiligen Laurentius und eines heiligen Augustinermönches, vielleicht des in der Livorneser Campagna viel verehrten h. Wilhelm von Aquitanien zeigen, Schöpfungen eines unbekannten Pisaners, der um die Wende des Trecento in Livorno tätig war.

RASSEGNA D'ARTE UMBRA.

Seit Anfang des Jahres erscheint in Perugia eine von Conte Dr. Umberto Gnoli geleitete Zeitschrift „Rassegna d'Arte Umbra", die sich in Format, Ausstattung und Inhalt an die „Rassegna d'Arte Senese" anlehnt. Im ersten Heft erschien ein gründlicher Aufsatz von Giustino Christofani über die Glasgemälde des Giovanni Bonino in San Francesco zu Assisi, eine auf Dokumenten basierende Studie von Walter Bombe über Arrigo Fiammingo (den lange in Umbrien tätigen Heinrich Broeck von Mecheln), ein Bericht des Herausgebers über das von ihm entdeckte und Pietro Lorenzetti zugeschriebene Triptychon im Museum zu Gubbio und eine Anzahl neuer Dokumente über Domenico Alfani, die Antonio Briganti publiziert. Das zweite, soeben erschienene Heft enthält einen Bericht des Herausgebers über die umbrische Ausstellung des Burlington Club, einen Aufsatz von Francesco Filippini über den Kardinal Albornoz und den Bau der Infermeria nuova in S. Francesco zu Assisi und ein Aufsatz des Herausgebers über ein unediertes Werk des Antoniazzo Romano im Louvre, eine große Madonna mit dem Kinde und der Inschrift ANTONATIUS. ROMANUS. [MENSIS]. MAI. 1494.

(1) In Pisa hat sich eine Gesellschaft von Kunstfreunden zu einer „Associazione per l'Arte" zusammengeschlossen. Seit dem Juni 1909 gibt diese Vereinigung zwanglose Hefte heraus, die Auguste Bellini-Pietri, der Leiter des Pisaner Museums, dirigiert. Die Publikationen führen den Namen „Notizie d'Arte" und stellen sich zur Aufgabe, das Interesse an den Denkmälern alter Pisaner Kunst zu wecken und zu fördern.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

TASCHENBUCH DER BÜCHERFREUNDE FÜR 1910. Zweiter Jahrgang. Herausgegeben von G. A. E. Bogeng. Verlag von Max Harrwitz Nikolassee bei Berlin. hoch 8°, 2 Bl., 96 S., dazu Beilage: Jahrbuch für Bücherkunde und Liebhaberei. Herausgegeben von G. A. E. Bogeng. Zweiter Jahrgang 1910. hoch 8°, 2 Bl. u. 180 S. Mit 2 Lichtdrucktafeln (in Lwd. 6.--, Ldr. 7.50).

Zum zweiten Male hat sich das Taschenbuch des Bücherfreundes eingestellt, ein Zeichen, daß der erste Jahrgang die verdiente Beachtung gefunden hat. Der praktische Teil des Buches wird jedem Bücherfreund nützlich sein, sobald er sich daran gewöhnt hat die gegebenen Einrichtungen auch sorgfältig zu benutzen. Das Jahrbuch setzt den „Umriß einer Fachschule für Büchersammler" fort, und bringt auf ca. 160 Seiten Beiträge zu einer Geschichte der Bücherliebhaberei wie sie bis jetzt noch nirgends zu finden waren. Voran gehen Mitteilungen über Eduard Grisebach, den Altmeister der deutschen Bücherliebhaber, in denen Altes und Neues über ihn, begleitet von zwei Aufsätzen von ihm, geboten wird, besonders wertvoll durch die neue Bewertung die Grisebachs berühmter Bibliothek zu Teil wird. Der außerdem enthaltene Beitrag Inkunabelfragmente verdient auch sorgfältige Beachtung. Zum Schluß ist noch freudig zu begrüßen, daß der Verleger eine weit bessere Druck-Ausstattung als im ersten Jahrgang geboten hat.

G. M.

DR. ROBERT BRUCK, Die Denkmalpflege im Königreich Sachsen. Verlag Gerhard Kühtmann, Dresden. Brosch. M. 4.—, geb. M. 5.—.

J. VON SCHLOSSER, Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses. Band II. Verlag Anton Schroll & Co., Wien.

ERNST A. GARDNER, Six Greck sculptors. Duchworth & Co., London.

HOFSTEDE DE GROOT, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Band III. Paul Neff Verlag (Max Schreiber), Eßlingen.

CHAS. RICKETTS, Titian. Methuen & Co. 15 s. net.

GEORGES GRAPPE, Constantin Guys. T. Fisher Union, London. 5 s. net.

ARTHUR SYMONS, Dante Gabriel Rosetti. T. Fisher Union, London, 5 s. net.

LAURENCE BINYON, Japanese Art. T. Fisher Union, London. 5 s. net.

CHAS. H. CAFFERI, The story of Dutch Painting. T. Fisher Union, London. 4 s. 6 d. net.

ERNEST R. SUFFLING, English Church Brasses. L. Upcott Gill. 10 s. 6 d. net.

REV. E. A. DOWNMAN & AUTREY D. GUNN, English Pottery & Porcelain. L. Upcott Gill. 6 s. 6 d. net.

DON. C. SEITZ, Writings by and about James Abbott Mc. Neil Whistler. Otto Schulze & Co. 10 s. 6 d. net.

H. O. SCHALLER, Figurenbild und Landschaft, Beiträge zur Vorgeschichte der Landschaftsmalerei. geb. M. 4.—. Verlag v. Lud. Schaller, Stuttgart.

Zur gefl. Beachtung! Da vom nächsten Heft an Dr. GEORG BIERMANN die Redaktion der Monatshefte für Kunstwissenschaft wieder übernimmt, bitten wir alle Zuschriften und Anfragen nicht mehr an Herrn Dr. Ernst Kühnel sondern direkt nach Leipzig, Liebigstr. 2 richten zu wollen.

Ferner bitten wir zu bemerken, daß Heft 8/9 als Doppelheft in den ersten Tagen des September erscheint.

III. Jahrgang, Heft VII.

Herausgeber Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig.

Verantwortl. Redakteur Dr. ERNST KÜHNEL, z. Zt. München, Gollierstr. 23.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in MÜNCHEN: Dr. M.K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Abb. 1. Seitenansicht vom Borobudor

Abb. 2. Terrassen-Portal mit Banaspati- und Makara-Ornament vom Borobudor

Abb. 6. Tempel von Païton bei Kraksaan in Ostjava

Zu EMIL CARTHAUS: MONUMENTALBAUTEN AUS DER HINDUZEIT AUF DER INSEL JAVA

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Wishnu-Tempel von Prambanan

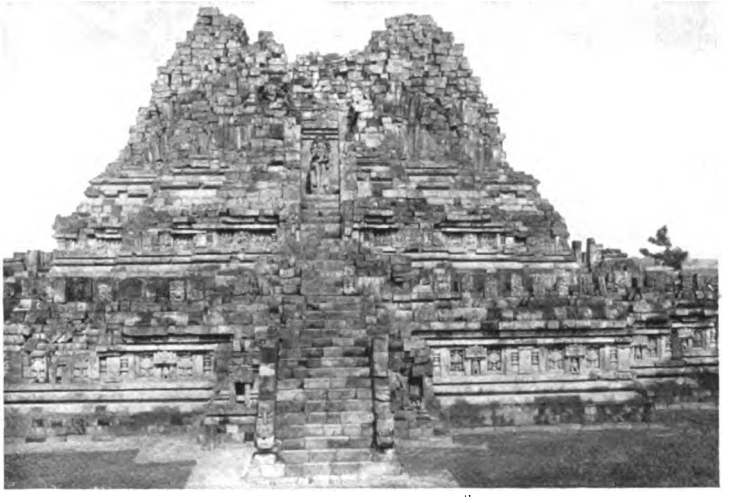


Abb. 4. Einer der Tempel von Prambanan

Abb. 5. Tempelruine von Mundut

Digitized by Google

Digitized by Google

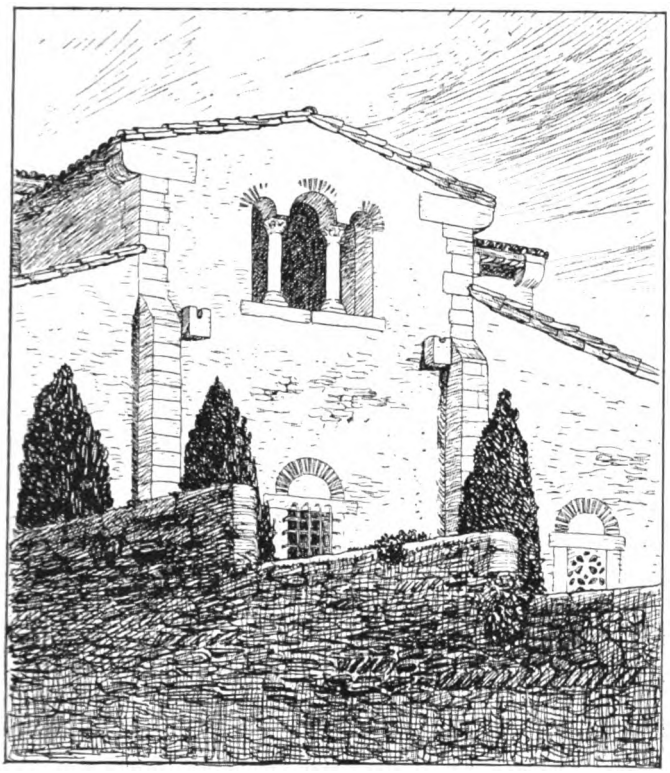


Abb. 1. Santullano zu Oviedo. Choransicht

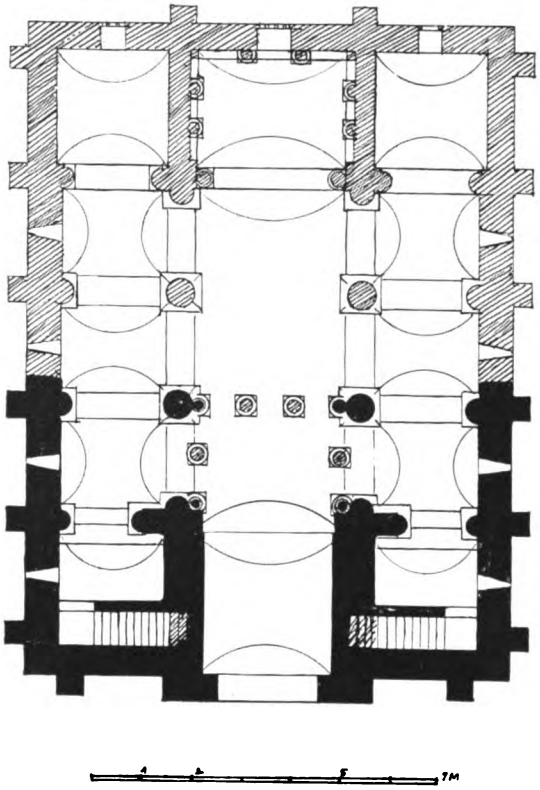


Abb. 2. S. Miguel de Lino. Grundriß

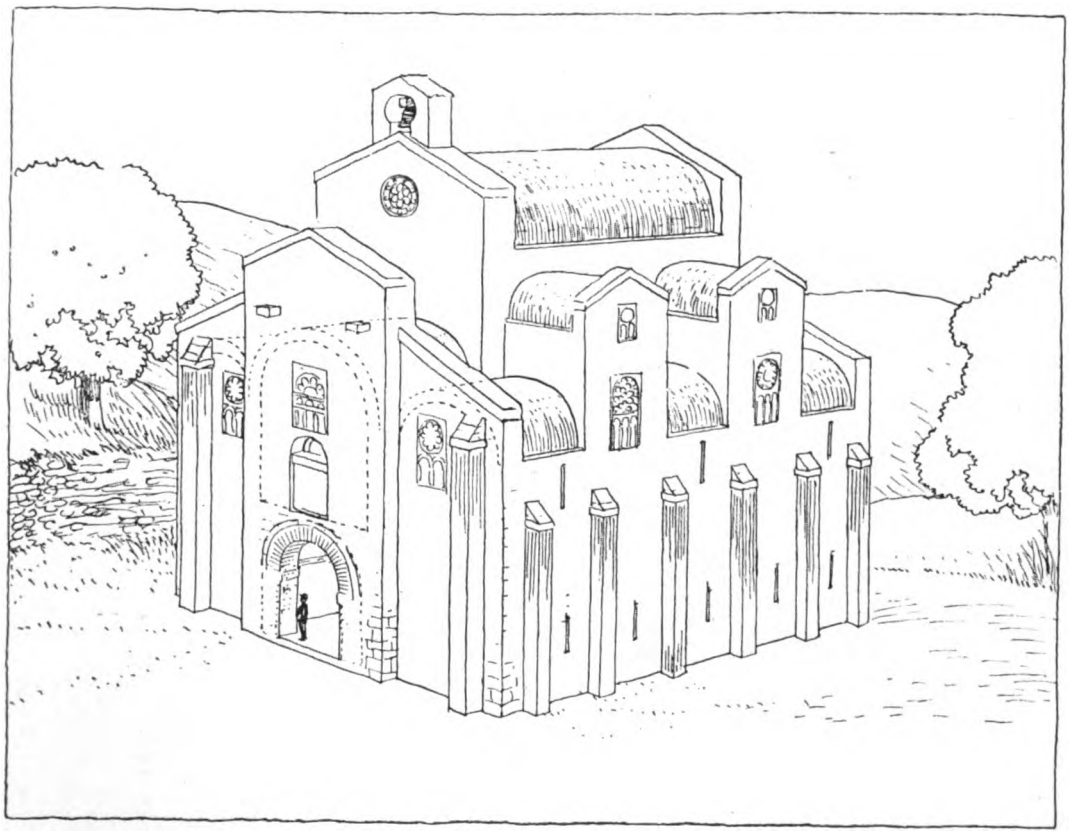


Abb. 3. S. Miguel de Lino. Gewölbesystem

Zu: A. HAUPT, MESOPOTAMISCHE UND SPANISCHE KIRCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

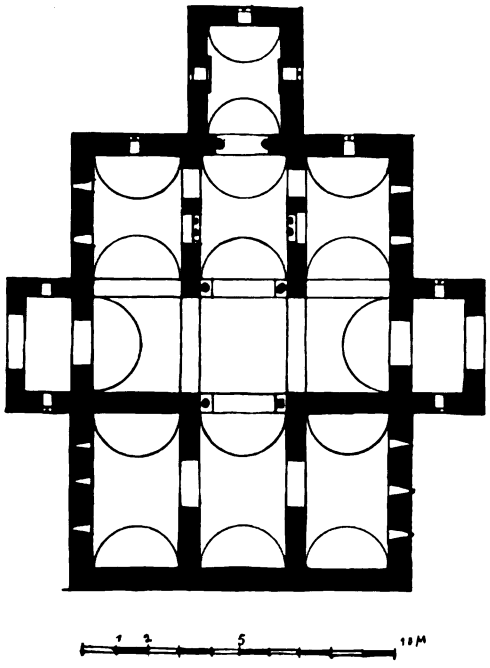


Abb. 4. S. Pedro

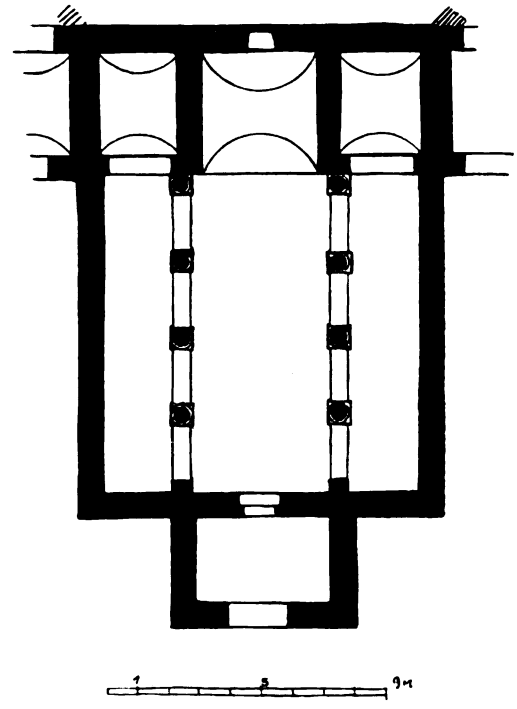


Abb. 5. Baños

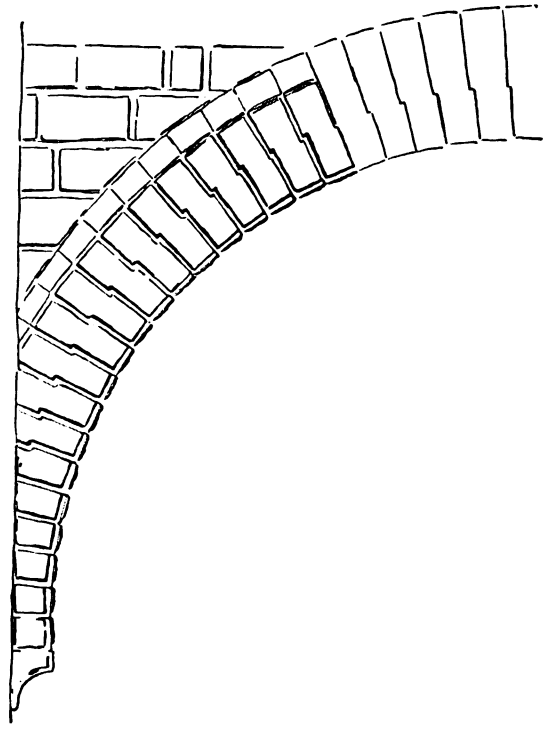


Abb. 6. Brücke von Pinos bei Granada

Zu: A. HAUPT, MESOPOTAMISCHE UND SPANISCHE KIRCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Bildnis des JOHANN VON MELEM — München, Kgl. ält. Pinakothek

Zu: FIRMENICH-RICHARTZ, JOHANN VON MELEM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. BERNARDINO LICINIO

Berlin, Herr Valerian von Loga

Zu: DETLEV FRHR. VON HADELN, EINIGE BILDER UND ZEICHNUNGEN DES BERNARDINO LICINIO

Digitized by Google

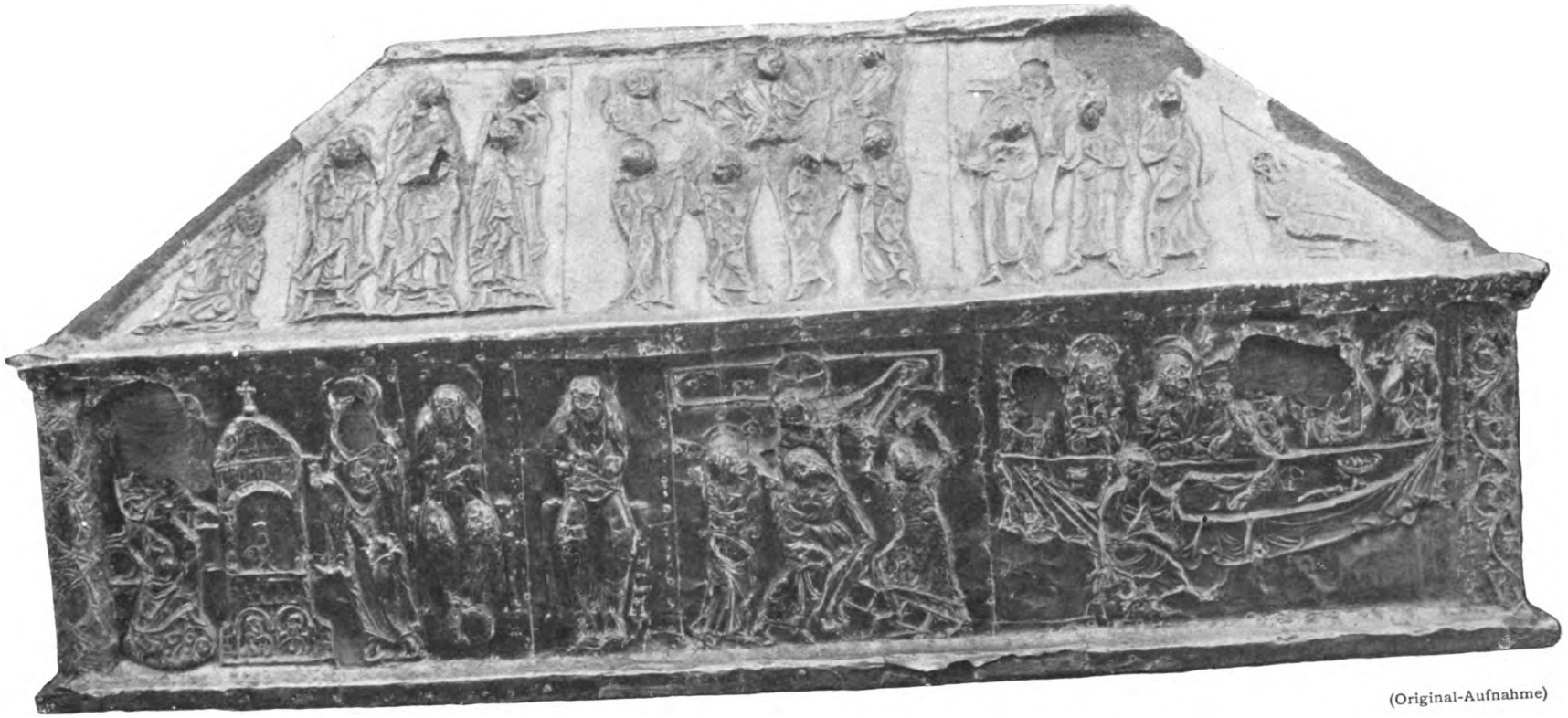
Digitized by Google

Abb. 2. BERNARDINO LICINIO Paris, Louvre

Zu: DETLEV FRHR. VON HADELN, EINIGE BILDER UND ZEICHNUNGEN DES BERNARDINO LICINIO

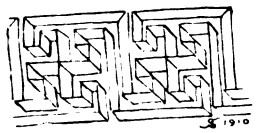
Digitized by Google

Digitized by Google



(Original-Aufnahme)

Getriebene Silberblechstücke des X. Jahrhunderts. Reliquiar im Domschatz zu Sitten.



Karolingische Mäanderform
zu Agliata

Karolingisches Baumornament
(Mailand, Sitten, S. Gallen, Trier, Rom)

Zu: E. A. STÜCKELBERG, DER ALTAR VON S. AMBROGIO IN MAILAND

Digitized by Google

Digitized by Google

M. f. K. III. 7

Abb. 1. Aus der Richenthalschen Konzilschronik. (f 74 b.) Konstanz, Rosgartenmuseum

Abb. 3. Mittelalterliches Hausbuch. (f. 21 b.)

Zu: WILLY F. STORCK, ÜBER DAS MITTELALTERLICHE HAUSBUCH

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Kämpfende Reiter

Basel. Öffentliche Kunstsammlung

Abb. 4. Titelblatt des Buches des Büchsenmeister
Heidelberg. pal. germ. 126

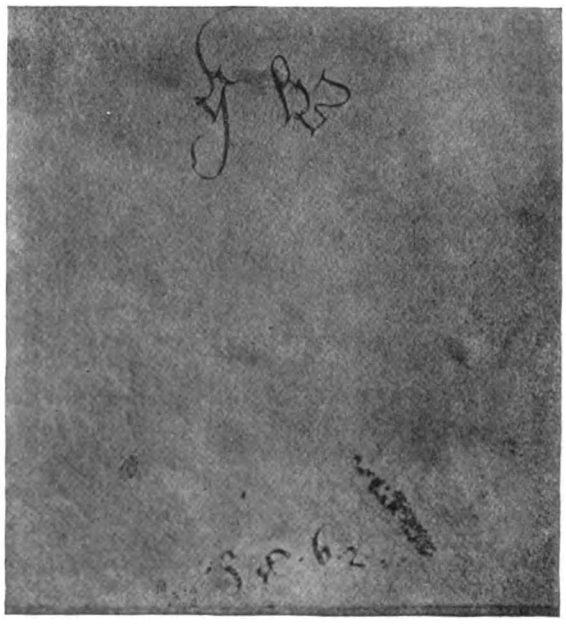


Abb. 5. Aus dem „Mittelalterlichen Hausbuch"

Zu: WILLY F. STORCK, ÜBER DAS MITTELALTERLICHE HAUSBUCH

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

III·JAHRGANG·HEFT 8/9 — AUG.-SEPT. 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

·E·R·WEISS·1909·

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 8/9

ABHANDLUNGEN

ADOLF GOLDSCHMIDT, Die Bauornamentik in Sachsen im XII. Jahrhundert. Mit 36 Abbildungen . . . . . S. 299

AUGUST SCHMARSOW, Melozzo oder Signorelli in Rom. Mit 5 Abb. auf 2 Tafeln S. 315

KURT FREISE, A. Victoryns. Mit 12 Abbildungen auf 6 Tafeln . . . . . S. 324

A. L. MAYER, Ausstellungen von Miniaturmalereien aus dem islamitischen Kulturkreis in München 1910. Mit 9 Abb. auf 4 Tafeln S. 331

EMIL SCHAEFFER, Giorgiones „Landschaft mit den drei Philosophen". Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 340

MISZELLEN

WILLY F. STORCK, Eine Zeichnung des Meisters mit der Herpinhandschrift. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 346

WALTER ROTHES, Eine Skulptur des Greco in Toledo. Dazu 1 Tafel . . . . . S. 346

LITERATUR

EDUARD SACK, Giambattista u. Domenico Tiepolo. Ihr Leben u. ihre Werke (W. Bode) S. 348

POMPEO MOLMENTI, G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere (W. Bode) . . . . . S. 348

Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts (E. W. Moes) . . . . . S. 348

RENÉ VAN BASTELAER, Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien (Gustav Glück) S. 354

JULIUS KURTH, Suzuki Harunobu (Klassische Illustratoren Bd. VII). (Glaser) . . . . S. 355

FRIEDRICH SARRE, Seldschukische Kleinkunst (Ernst Kühnel) . . . . . S. 356

ALBERT SCHWARZSTEIN, Eine Gebäudegruppe in Olympia (Zur Kunstgeschichte, des Ausl. Heft 66). (P. Hermann) . . . S. 357

WILH. HAUSENSTEIN, Der Bauern-Bruegel (Klass. Illustr. Bd. VI). (Georg Biermann) S. 357

LAMBERT UND STAHL, Die Gartenarchitektur (Grisebach) . . . . . S. 358

ARCHIBALD H. CHRISTIE, Traditional methods of Pattern designing (H. W. S.) . . . . . S. 359

Rundschau . . . . . S. 359

Neue Bücher . . . . . S. 363

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DIE BAUORNAMENTIK IN SACHSEN IM XII. JAHRHUNDERT[1]

Von ADOLF GOLDSCHMIDT

Mit 36 Abbildungen im Text

Die Bauornamentik, die Zierteile wie Kapitelle, Friese, Gesimse, Tür- und Fensterumrahmungen sind für die kunstgeschichtliche Forschung nach zwei Seiten hin von Wert: zur Datierung und Gruppierung der Bauwerke da, wo die Baudisposition an sich ungenügenden Aufschluß gibt und zur Kenntnis der Stilentwicklung, die in den Formen der Ornamente besonders klar zutage tritt. Für diese beiden Zwecke ist das reiche Material, welches Deutschland bietet, noch lange nicht genug ausgenutzt. Man hat lange Zeit nur ein paar Haupttypen romanischer und gotischer Formen hingestellt, und erst in der letzten Zeit sind mehr und mehr die ornamentalen Details in Publikationen gesammelt worden[2]). Wo dies in zeichnerischer Weise geschehen ist, wie es vielfach den Architekten beliebt, ist der Forschung nicht in ausreichender Weise Genüge getan, denn die Strichführung des Zeichners gleicht die Formen, ihm selbst vielleicht unbemerkbar, derartig aus, daß alle Stücke von demselben Steinmetzen gefertigt scheinen. Wo dagegen die Photographie die Wiedergabe übernommen hat, hat sich bald herausgestellt, daß sich in kleinen Verschiedenheiten der Behandlung, in geringer Abwandlung der Motive ein Individualismus zeigt, der bei der Forschung ebensowenig zu unterschätzen ist, wie etwa bei Gemälden die stilistischen Abweichungen ähnlicher Kompositionen. Mit der Veröffentlichung solchen Materials begann man die Fäden zu finden, die sich von einem Bauwerk zum andern, oft durch bedeutende Entfernung hinüberzogen. So hat Paul Jonas Meyer in Walkenried am Harz und am Magdeburger Dom dasselbe Formenmodell eines Kapitells wie in Speyer verfolgt, das entweder auf den gleichen Steinmetzen oder mindestens auf eine Berührung mehrerer Steinmetzen schließen läßt[3]). Man lernt Nachahmungen von Originalen und Neuschöpfungen unterscheiden, die weiterwandernden Schüler vom schulbildenden Meister. Was ursprünglich ein ungeordneter bunter Formenregen zu sein schien, der sich über die romanische Baukunst niedergesenkt hat, das gestaltet sich mehr und mehr zu festen Zentren mit ihren Ausstrahlungen, zu logischen Aufeinanderfolgen, tritt in Verbindung mit nachweisbaren Quellen, und die Erkenntnis dieser Verbindungen wird nicht wenig dazu beitragen, das Bild der mittelalterlichen Kunstentwicklung in Deutschland zu klären[4]).

Man pflegt in der mittelalterlichen Kunst in Deutschland drei große Gruppen zu scheiden: frühmittelalterliche, d. h. karolingisch-ottonische, romanische und gotische Kunst, natürlich mit den notwendigen Konzessionen zu Übergangsformen. Was die gotische Periode anbetrifft, so sind ihre Formen am leichtesten zu fixieren, am

(1) Etwas verspätet kommt dieser auf dem Historikerkongreß in Berlin 1908 gehaltene Vortrag zum Druck, doch ist seitdem mit dem vorgeführten Material nicht weiter gearbeitet worden, so daß eine Wiedergabe auch heute noch nicht überflüssig erscheint.

(2) C. Schaefer, Bauornamente der Romanischen und Gothischen Zeit. Berlin 1903. — Kutschmann, Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland. — Mohrmann & Eichwede, Germanische Frühkunst.

(3) Braunschweig. Magazin X, S. 13.

(4) Wie solche Analysen nutzbar gemacht werden können, zeigen die inzwischen erschienenen Aufsätze von R. Hamann über die Kapitelle des Magdeburger Domes im Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1909.

Digitized by Google

Abb. 1. Südl. Seitenapsis, Quedlinburg

prägnantesten in ihrem Stil, stereotyp oft in ihrer Wiederholung. Wenn man von dem gotischen Knollenkapitell oder von dem jüngeren Blattkapitell spricht, so hat man gleich eine ganz bestimmte Form vor Augen, das gotische Maßwerk der Fenster, die sich um einen Stab windende Blattranke kehren hundertfach gleichartig wieder, allerdings auch hier überall mit kleinen Differenzen, die für das Studium der speziellen Zusammenhänge durchaus die vorher angegebene Bedeutung haben.

Man hat sich bereits daran gewöhnt, die erste Quelle dieser Formen in Frankreich zu sehen. Seit dem XIII. Jahrhundert, sporadisch schon seit der zweiten

Digitized by Google

Hälfte des XII. sind sie von jenseits des Rheines zu uns herübergekommen und haben die einheimischen Bildungen modifiziert oder unterdrückt.

Was ferner die erste Gruppe uns bietet, was die Architektur am Anfang des Mittelalters an ornamentalen Formen aufweist, das zeigt, soweit es überhaupt eine reichere Ausbildung besitzt, deutlich seine Abkunft von der Antike. Korinthische, jonische und Kompositkapitelle in vereinfachten, abgestumpften, mißglückten oder unverstandenen Wiederholungen, Gesimse mit Zahnschnitt oder Eierstab, Blattpalmetten und Wellenranken treten neben wirklichen antiken Spolien auf, und diejenige Bauornamentik, die man als longobardisch, westgotisch, merowingisch, nordisch usw. bezeichnet, die aus Flechtwerk- und Kerbschnittrosetten, aus verkümmerten Ranken und gedrehten Stricken besteht, ist ein mit primitivem Kunstempfinden durchsetzter antiker Formenkreis, zu dem sich Reminiszenzen aus dem altheimischen Holzbau gesellen und dem gegenüber offenbar gerade die Karolingerzeit die reinere Antike wieder mehr zu heben sucht. Haben wir die Quelle für die dritte, die gotische Gruppe, also der Hauptsache nach in Frankreich zu suchen, so fließt die der ersten aus der antiken Welt.

Abb. 2. S. Abbondio, Como

Aber die zwischen diesen beiden Kunstformen liegende reiche Ausgestaltung romanischer Ornamentik konnte man für germanisch in Anspruch nehmen, man konnte in der komplizierten Verquickung von Blattwerk und Tieren, in der Durchflechtung langer Blattstiele, der phantastischen Häufung ein erneutes Wirken der altnordischen Neigung abstrakten und ausklügelnden Formenstils erblicken, einen Anschluß an die Kunst, wie sie noch aus prähistorischer Zeit her in Skandinavien und Großbritannien lebte.

Was in merowingischer Zeit in der Architektur noch nicht wirklich durchbrechen konnte, das scheint jetzt zu erblühen. Ein wunderbarer Reiz liegt in diesem Erfinden und Komponieren des XII. Jahrhunderts, eine Kunstfreude, die den Werken jener Zeit einen eigentümlichen Reiz sichert und ein Mitfühlen der Arbeitslust jener schaffenden Kräfte erzeugt. Mit einem gewissen Recht haben moderne Kunstforscher diese Art der Arbeit als vorbildlich für die jüngere Generation hingestellt, die Pflege des nationalen Elementes darin gesehen im Gegensatz zur Wiederholung der bestimmt fixierten griechisch-römischen oder gotischen Formen. Einer Klärung jedoch bedarf die Frage, wie weit diese Richtung wirklich als eine Schöpfung des Nordens anzusehen ist.

Digitized by Google

Hält man Umschau in der romanischen Ornamentik der frühen Zeit, so bemerkt man, wie nach den antiken Formen der karolingisch-ottonischen Zeit in Aachen, Lorsch, Höchst, Essen, Gernrode fast allgemein eine große Armut eintritt. Neben letzten kümmerlichen Resten und Erinnerungen der antiken Form, wie in Gandersheim, steht das ganz schmucklose Würfelkapitell, das größte Verbreitung findet und geradezu als Ideal erscheint. Von irgendwelcher Phantastik ist gar keine Rede. Dann aber tritt plötzlich ein ganz neues Element in die dekorativen Architekturglieder. Das alte tektonische Gefüge der antiken Kapitelle lockert sich, und die Flächen des Würfelkapitells schmücken sich. Natürliche und phantastische Tiere, Flechtwerk, Ranken und Palmetten setzen sich zu mannigfachen Gebilden zusammen, indem sie sich am Kapitell entweder an die Stelle einzelner alter Bestandteile schieben, oder als Bekleidung über die Flächen ausbreiten, oder an andern Bauteilen Friese und Umrahmungen bilden. In Sachsen ist die Stiftskirche in Quedlinburg die älteste, welche in ihren Hauptteilen diese Dekorationsgattung in ausgiebiger Weise zeigt. Sowohl die Krypta wie das Schiff bieten eine reiche Variation. Da sind Kapitelle gebildet aus vier Vögeln (Adlern), deren Kopf an Stelle der Eckvolute sitzt, andere mit kurzen Blattreihen, über denen sich Flechtwerk ausbreitet, mit Teppichmotiven aus gegenüberstehenden Tieren, mit Schlangen und menschlichen Figuren; die Kämpfer schmücken Ranken, Flechten und Sterne. Entsprechend ziehen sich innen und außen an der Kirche Friese entlang mit Vögeln, die an Trauben picken, mit Drachen und Löwen, Flechtwerk und Palmetten. Da vieles davon einen sehr unbeholfenen Eindruck macht, datierten frühere Forscher diese Bauteile aus dem Anfang des XI. Jahrhunderts[1]), doch ist diese Ansicht nicht haltbar. Weitere Untersuchungen und die Vergleichung mit anderen Bauten haben ergeben, daß die Entstehung erst in die Bauzeit 1070—1129 fällt.[2]) Es ist diese Art von Ornamentik

Abb. 3. S. Abbondio, Como

(1) F. Kugler, Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte I, S. 580, Kutschmann, Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland. Andere wie Schnaase glaubten wenigstens von neuem verwendete Teile des alten Baues in der Ornamentik zu finden.

(2) Vgl. P. J. Meier, Die ottonischen Bauten in Quedlinburg in der Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur II, S. 240.

Digitized by Google

also frühestens am Ende des XI. Jahrhunderts nachzuweisen, und an Quedlinburg anschließend findet sie sich darauf in der Liebfrauenkirche in Magdeburg, in Kloster Gröningen und in der Ulrichskirche zu Sangerhausen.

Die nächste Quelle für diese in Sachsen gegen 1100 einsetzende Ornamentik ist aber offenbar in Italien zu suchen. Es ist darauf hingewiesen worden, daß die Umrahmung des Fensters der südlichen Chorapsis in Quedlinburg übereinstimmt mit der des Chorfensters in St. Abbondio in Como [1]). Weitere diesen Spuren folgende Untersuchungen der Ornamentik in Como und Umgegend sowie in Mailand und in Pavia ergeben nun aber als Befund eine auch sonst bis ins Detail gehende Übereinstimmung zwischen den Formen dort und in Quedlinburg. Eine Gegenüberstellung der Einzelheiten von St. Abbondio und von der Quedlinburger Stiftskirche wird dies ohne weiteres klar machen.

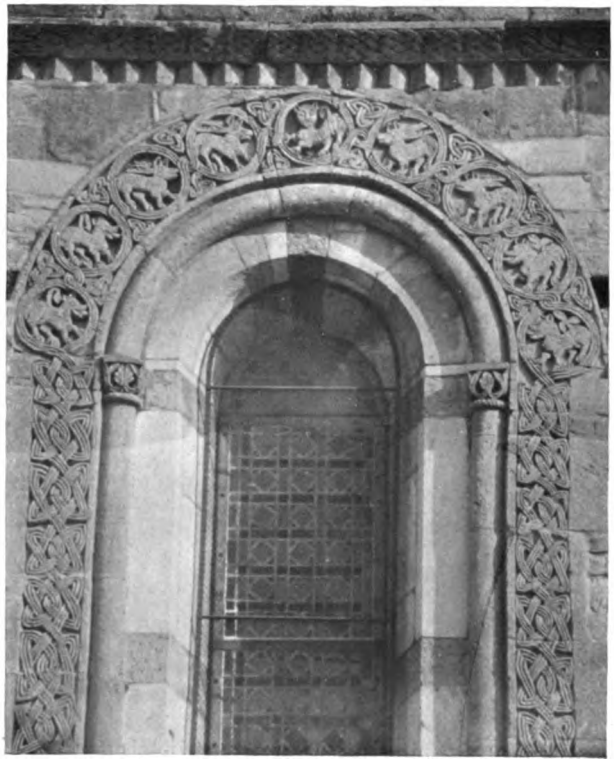


Abb. 4. S. Abbondio, Como

Die Fensterumrahmung in der südlichen Seitenabsis in Quedlinburg (Abb. 1) zeigt die gleiche Zusammensetzung wie in S. Abbondio (Abb. 2) aus einem strickförmig gedrehten Wulst auf ebenfalls gedrehten Säulchen mit Kapitell und Basis (in Quedlinburg sind die Kapitelle durch später ein-

Abb. 5. Quedlinburg

gefügte Wappen ersetzt) und einem breiten, ununterbrochen um das ganze Fenster laufenden flachen Band von Ranken. Und diese Ranken selbst stimmen in ihren

(1) Kutschmann, Romanische Baukunst und Ornamentik in Deutschland, auf Grund einer bei Dehio-Bezold, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Tafel 323 gegebenen Zeichnung des Fensters in Como.

Digitized by Google

traubenpickenden Vögeln, in der Form dieser Vögel und Trauben, in der Technik, welche die Beeren durch rautenförmig sich kreuzende eingeschnittene Linien und das Gefieder durch gleiche schuppenförmige wiedergibt, genau überein. Ebenso entsprechen die Motive der Friese, die sich in Quedlinburg außen und innen um die Kirche ziehen, genau denen die in Sant' Abbondio die Umrahmungsstreifen der übrigen Chorfenster (Abb. 3 u. 4) bilden, es sind zunächst wieder die Vögel (Abb. 5), dann löwenartige Vierfüßler in Seitenansicht mit en face gestelltem Kopf (Abb. 6 u. 3), hundeartige Tiere in vollständiger Profilstellung (Abb. 3) und zweibeinige geflügelte Drachen mit gewundenem Schweif (Abb. 5 u. 3). Nicht nur sind die Geschöpfe als ganzes übereinstimmend, sondern auch in ihren Einzelbildungen. So sind die Flügel- und Schwanzfedern scharf vom übrigen Gefieder gesondert, die Flügel in ihrer oberen gerundeten Hälfte durch runde Einschnitte, in dem unteren davon bestimmt abgetrennten Teil durch gerade Längslinien gegliedert. Die Löwen zeigen den um die Flanken hinaufgeschlagenen Schweif und den gleichen Kopf, allerdings in Quedlinburg meist nur die zwei in der Vorderfläche liegenden Beine statt der vier in Como. Die Hunde haben die gleiche schweinsartige Schnauze und das Halsband. Daneben ist in Quedlinburg noch ein pflanzliches Motiv in zahlreicher Wiederholung angebracht (Abb. 7): eine Palmette aus zwei Halbblättern zusammengeschoben, deren Stengel unten verschnürt sich dann wieder nach oben wenden,

Abb. 6. Quedlinburg

Abb. 7. Quedlinburg

Abb. 8. S. Abbondio, Como

Abb. 9. Liebfrauenkirche, Magdeburg

Abb. 10. Klostergröningen

Digitized by Google

Abb. 11. Quedlinburg

Abb. 13. S. Ambrogio, Mailand

Abb. 15. Klostergröningen

Abb. 12. Krypta, Quedlinburg

Abb. 14. Piona Comer See

Digitized by Google

als kleine geteilte, oben und unten abgebundene Pilaster aufsteigen und eine dreiblättrige Krone tragen. In St. Abbondio ist genau dasselbe Gebilde um mehrere der Fensterkapitelle herumgelegt, so daß die Palmette die Mittelfläche, die Pfeilerchen die Ecken bilden (Abb. 8). Das gleiche Ornament zeigt sich auch in der Liebfrauenkirche in Magdeburg (Abb. 9) und in Klostergröningen (Abb. 10).

Abb. 16. Krypta. Quedlinburg

Unter den Kapitellen fällt vor allem die Übernahme des Adlerkapitells auf, das von vier auf dem Halsring des Kapitells stehenden Vögeln gebildet wird, deren Kopf und Brust die Ecken ausmachen, während die Flügel in der Mittellinie zusammenstoßen. In Quedlinburg kommt es in verschieden feiner oder roher Form im Langschiff (Abb. 11) und in der Krypta (Abb. 12) vor. In S. Abbondio finden wir es an zwei Fensterkapitellen (Abb. 2) und an den Halbsäulen der Chormauer, aber außerdem tritt es uns in der Lombardei häufig entgegen, z. B. in S. Ambrogio in Mailand (Abb. 13), in Piona am Comersee (Abb. 14). Von Quedlinburg abhängig ist Klostergröningen (Abb. 15). Einzelne der Kapitelle in S. Abbondio zeigen auf der Fläche auch Profilvögel oder Flechtwerkrosetten und beides kommt entsprechend in Quedlinburg vor. Daneben bietet die Stiftskirche, vor allem in der Krypta Formen, die zwar nicht in S. Abbondio, aber in S. Ambrogio im nahen Mailand sich finden, wie die bandartigen Ranken mit lilienförmigen Kerbschnittblättern (Abb. 16 u. 17). Die Analogien lassen sich vermehren. Das Kranzgesims im Chor von S. Abbondio, das aus einem gedrehten Strick zwischen zwei Stromschichten (übereck gelegten Steinen) gebildet wird (Abb. 18), zeigt sich in Quedlinburg als Fries unter dem im Hauptschiff herumlaufenden Gesims (Abb. 19), und der doppelt abgetreppte Rundbogenfries ist in Quedlinburg (Abb. 20) genau so wie in Como gestaltet (Abb. 18) in der besonderen Form, daß der zu oberst liegende Schenkel den unteren bis an die Wandfläche heran konsolenartig umklammert.

Abb. 17. S. Ambrogio, Mailand

Es sind also der Übereinstimmungen so viele, daß an einen Zusammenhang und einer Übertragung der Formen nicht gezweifelt werden kann. Aber zweifelhaft könnte man sein, wer der Gebende und wer der Empfangende war. Zunächst rückt die Frage nach dem Entstehungsdatum der betreffenden Kirchen in den Vordergrund. Die lombardischen Bauten, welche die gleiche Art der Ornamente

Digitized by Google

repräsentieren wie S. Abbondio in Como, S. Ambrogio in Mailand und die entsprechenden Bauten in Pavia (S. Michele und S. Pietro in Cielo d'oro) fallen in die Wende des XI. und in den Anfang des XII. Jahrhunderts. Eine genaue Abrechnung auf Jahre darüber, ob die deutschen oder die italienischen Bauten die früheren sind, läßt sich nicht vornehmen, da die Daten beiderseits zu ungenau sind, und es auch beiderseits nicht feststeht, ob die uns erhaltenen Beispiele wirklich gerade die frühesten in ihrem Lande gewesen sind. Es genügt die Gleichzeitigkeit der Erscheinung im allgemeinen, und man muß die Priorität aus anderen Umständen eruieren.

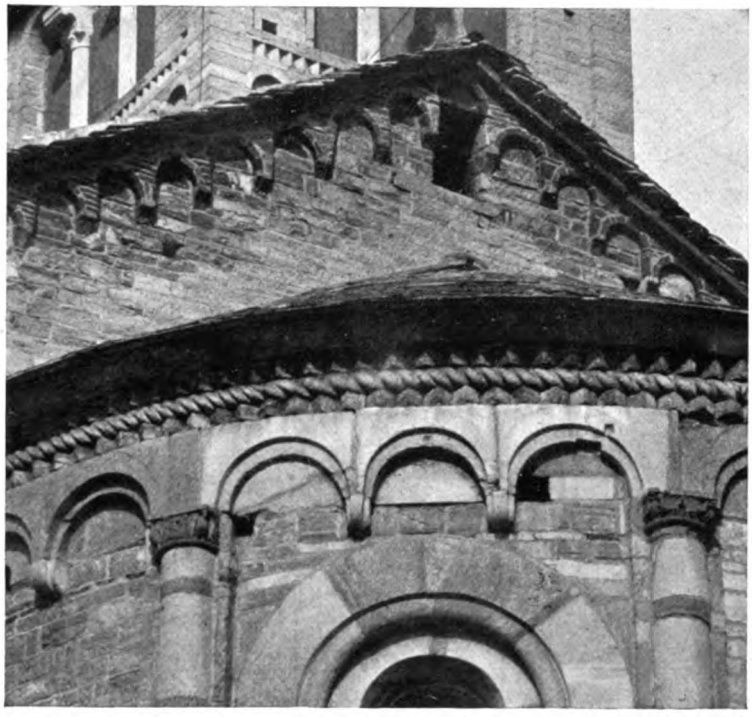


Abb. 18. S. Abbondio, Como

Daß Oberitalien der gebende Teil und Quedlinburg der empfangende ist und nicht umgekehrt, geht daraus hervor, daß in Quedlinburg diese Formen plötzlich in großer Fülle auftreten, unvermittelt und vereinzelt, in Italien dagegen auf breiterer allgemeinerer Basis entstehen, daß ferner die guten italienischen Beispiele immerhin bedeutend feiner und exakter bearbeitet sind, als die besten deutschen. Es ist ferner bezeichnend, daß die Dekoration der Chorfenster sich in Como auf der Außenseite des Baues befindet, was die allgemeine Form repräsentiert, die nicht nur in Italien

Abb. 19. Quedlinburg

Abb. 20. Quedlinburg

Digitized by Google

Abb. 21. Königslutter (Nach Eichwede)

Abb. 22. Dom zu Verona (Nach Eichwede)

sehr verbreitet ist, sondern auch in Deutschland besonders in den späteren reicher ausgestatteten Kirchen der romanischen Zeit aufkommt, während in Quedlinburg diese Umrahmung ausnahmsweise im Innern der Apsis angebracht ist, wo sie gar nicht hingehört. Es ist dies also erst eine Übertragung und zwar aus dem Grunde, daß die Außenseite des Chores infolge der Lage auf einem Felsen nicht zugänglich war. Auch der Fries mit Strick und Stromschicht gehört vielmehr wie in Como auf die Außenseite eines Bauwerks, als wie in Quedlinburg ins Innere.

Dieser Vorgang eines italienisch-deutschen Imports von Kunstformen und Kunsthandwerkern wird nun um so glaubwürdiger, als sich im weiteren Verlauf des XII. Jahrhunderts derselbe Vorstoß wiederholt. In der Kunstchronik, Jahrgang XII, 1901, S. 97, hat Paul Jonas Meyer auf die enge Verwandtschaft von Kapitellformen in Königslutter bei Braunschweig und in Ferrara hingewiesen. Unabhängig davon hat der leider früh verstorbene Ferdinand Eichwede in seiner Dissertation bei der Hochschule in Hannover 1904 diese Beziehung aufgedeckt, und eine große Reihe von Dekorationstypen (Friese, Konsole, Kapitelle, Säulenschäfte) nicht nur in Ferrara, sondern auch in Verona und Modena denen von Königslutter gegenübergestellt[1])

Abb. 23. Königslutter (Nach Eichwede)

Abb. 24. Dom zu Verona (Nach Eichwede)

(1) Beiträge zur Baugeschichte der Kirche d. Kaiserl. Stiftes zu Königslutter. Vgl. auch Meiers Besprechung, Kunstchronik 1905, S. 21.

Digitized by Google

Abb. 25. Königslutter
(Nach Eichwede)

Abb. 26. Dom zu Verona
(Nach Eichwede)

(Abb. 21—34). Beide nehmen den gleichen Meister in Ferrara und in Königslutter an. Daß man nun wirklich schließen kann, daß der Meister Nicolaus, der sich in einer Inschrift an den Domen zu Ferrara und Verona nennt, nach Königslutter gekommen sei, scheint mir nicht nur zweifelhaft, sondern sehr unwahrscheinlich, sicher aber ist eine direkte Übertragung der Formen durch einen oder mehrere geschickte Steinmetzen aus der Bauwerkstatt von Ferrara in die von Königslutter, durch die dann einheimische Arbeiter belehrt und geschult wurden.

Auch hier ist die Priorität Italiens nicht zu bestreiten. Denn abgesehen von den diesmal wenigstens in Italien festliegenden Daten ist dort auch wieder die viel breitere Basis für diese Formen, vor allem ein Anschluß an die älteren Bildungen und ein Gefühl für die Struktur des antiken Kapitells wie es im Gegensatz steht zu Gestaltungen, die unabhängig davon in Deutschland geschaffen wurden. Was wir in den folgenden Jahrzehnten in den sächsischen Landen an verwandten

Abb. 27. Königslutter
(Nach Eichwede)

Abb. 28. Dom zu Ferrara
(Nach Eichwede)

Die der Eichwedeschen Arbeit entnommenen Abbildungen 21—34 sind einander durch das Bestreben des Zeichners, die Ähnlichkeiten möglichst deutlich zu machen, entschieden angeglichen, entsprechende photographische Aufnahmen nach der Natur, die nicht zu beschaffen waren, würden einen mehr abweichenden Charakter zeigen, ohne doch der Übereinstimmung im ganzen Abbruch zu tun.

Digitized by Google

Abb. 29. Königslutter
(Nach Eichwede)

Abb. 30. Dom zu Ferrara
(Nach Eichwede)

Formen entstehen sehen, ist fast durchgängig in Verbindung mit diesem einen Strom, der in Königslutter zunächst mündet. Es sind die reichen Steinmetzarbeiten der Michaelskirche in Hildesheim, der Kirche zu Wunsdorf bei Hannover, zu Michaelstein, Hecklingen, an der Burg Dankwarderode in Braunschweig, den Kirchen in Goslar usw.[1]). Da diese Bauten der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts angehören, die Baudaten in Ferrara und in Verona feststehen, so ist die Übertragung wohl ungefähr um 1150 oder kurz nachher anzusetzen. Was sich daneben an reicheren Steinmetzarbeiten in Sachsen zeigt, ist eine Mischung von Anregungen aus dieser Gruppe mit Weiterführungen aus der Quedlinburger Schule und einer dritten Dekorationsart, die wir bis zu einem gewissen Grade als ein selbständiges Element in Anspruch nehmen können. Es ist dies die Ausnutzung der Palmettenformen, wie sie vor allem den Fries- und

(1) Vgl. auch die italienischen Einflüsse in Gernrode bei Ernst Wackenroder, das heilige Grab in Gernrode. Diss. Halle 1907.

Abb. 31. Königslutter
(Nach Eichwede)

Abb. 32. Dom zu Ferrara (Nach Eichwede)

Digitized by Google

Abb. 33. Königslutter (Nach Eichwede)

Abb. 34. S. Zeno, Verona (Nach Eichwede)

Streifenornamenten aus Handschriftenschmuck und Goldschmiedearbeiten entnommen und auf Kapitelle und andere Architekturen übertragen werden. Diese tektonisch vielfach unlogische Anwendung und Ausnutzung ist eine in Italien spärlicher bemerkbare Zutat, in Deutschland bildet sie seit dem zweiten Viertel des XII. Jahrhunderts einen reichen Faktor, der jetzt mit den Elementen der beiden italienischen Richtungen auf kunstreiche und vielfach wechselnde Weise verbunden wird.

Was nun den zweiten italienischen Strom vom ersten unterscheidet, ist vor allem eine größere Plastik der Formen, ein Ineinandergreifen verschieden gerichteter Flächen, ein Verflechten und Verwachsen zu einem geschlossenen Gebilde. Die Funktion des alten Akanthusblattes, wenn auch unter veränderten Bedingungen, tritt wieder mehr in den Vordergrund.

Dieselbe Erscheinung, die in Sachsen zutage tritt, läßt sich nun auch in anderen Teilen Deutschlands verfolgen, im Süden sowie am Rhein; je näher der Verkehr mit Italien sich gestaltet, umso unbemerkbarer, fließender macht sich solcher Import geltend, in entfernteren Teilen dagegen, wie es die sächsischen Länder sind, ist der Impuls plötzlicher, stoßweise und unvermittelter, daher deutlicher. Das lombardische Adlerkapitell, wie in Mailand, Como und Quedlinburg tritt auch in der Bodenseegegend auf, in Petershausen (Stücke jetzt in den Museen zu Karlsruhe (Abb. 35) und Konstanz), in St. Jacob in Regensburg, am Rhein z. B. in Mainz, Maria Laach usw.

Was uns durch die Bauwerke selbst gelehrt wird, bestätigen die Urkunden. Die lombardischen Steinmetzen genossen einen großen Ruf. Seit dem Altertum ist die Tradition ununterbrochen. Schon unter römischer Herrschaft werden sie gerühmt,

Digitized by Google

Abb. 35. Kapitelle aus Petershausen, Museum in Karlsruhe

unter den longobardischen Königen werden ihre Arbeitstarife und Genossenschaftsstatuten fixiert. Im Trecento sind die Comacini von großer Wichtigkeit, und vom Quattrocento bis in die Barockzeit kommen von der Gegend des Comosees die tüchtigsten Steinmetzen und berühmte Architekten. Diese Bedeutung geht weit über die Grenzen Italiens hinaus. Auch in der deutschen Renaissance spielen die lombardischen Formen eine überwiegende Rolle, und noch heute bilden die oberitalienischen Steinarbeiter fast bei jeder großen Bautätigkeit einen wenn auch meist rein handwerklichen Bestandteil. Aus der Zeit, die uns beschäftigt, besitzen wir die Nachricht, daß der Priester Gebhard sich 1138 oder 1139 zum Bau des Klosters des heiligen Magnus in Regensburg einen Baumeister aus Como mit seinen Leuten kommen läßt. Aus einem Briefwechsel, der sich daran knüpft[1]), erfahren wir auch, daß noch andere Arbeiter aus Como bei gleichzeitigen Bauten dort tätig waren und daß dies offenbar als nichts ungewöhnliches angesehen wurde.

Alle Umstände also stimmen dahin überein, daß diese Bereicherung der dekorativen Bauformen in Deutschland in der romanischen Zeit von Italien herzuleiten ist[2]). Das scheint ein harter Schlag für die Vorkämpfer deutscher Eigenart, die den nationalen Charakter der deutschen Kunst darzulegen sich bestreben, gerade in dieser mittelalterlichen Periode die Quintessenz germanischen Wesens sehen, und sie den modernen Architekten und Bildhauern zur Nacheiferung empfehlen. Sie behalten dennoch in eingeschränktem Maße Recht. Jene oberitalienischen Formen selbst haben einen starken germanischen Bestandteil, der aber nicht selbständig im Norden, sondern im Anschluß an die antiken Formen in Italien zum Ausdruck gelangt ist. Er zeigt seine Kraft nicht in der reinen Neuschöpfung, sondern in der Abwandlung. Und wie italienische Staaten, römische Sitten und Dialekte unter der Herrschaft germanischer Eindringlinge sich verändert haben, so hat auch die Kunst unter ihren Händen einen anderen Charakter angenommen. Unendlich schwer ist es, hier scharf zu scheiden, wie viel bei dieser durch die

(1) Abgedruckt bei Julius v. Pflugk-Harttung, Iter Italicum I 1883, S. 477, zitiert bei Ratzinger, Forschungen zur Bayrischen Geschichte 1898, S. 579 und bei Hager, Bauten Regensburgs.
(2) Vgl. auch G. T. Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda. Rom, 1901 1907 passim.

Digitized by Google

Fremden bewirkten Wandlung ihren künstlerischen Neigungen, wieviel ihrem primitiven Kunstempfinden und ihrer ungeschulten Hand zuzuschreiben ist. Sicher aber ist es, daß die Germanen den abgeklärten antiken Ornamentgebilden, die aus einem gemeinsamen ästhetischen Zentrum mit den ganzen Bauten geschaffen waren und die als ein abgeschlossenes Endergebnis gewissermaßen festgehalten und nur leicht abgewandelt wurden, gegenüberstehen als Suchende, Variierende, mehr äußerlich Schmückende. Sie knüpfen an eine Kunst an, an der sie Freude haben, ohne ihren tiefsten Sinn zu kennen, und die sie umbilden, bis sie ihrem eigenen Sinn adäquat geworden ist. So war es in der Longobardenzeit und so war es in der Zeit des großen Aufstiegs am Ende des XI. Jahrhunderts in Italien. Und in dieser Entwicklung spielen auch die byzantinischen und orientalischen Formen eine nicht geringe Rolle. Sie stehen der klassischen Kunst häufig in einem ähnlichen Verhältnis gegenüber und werden von den neuen Stämmen umso leichter akzeptiert, als sie von ihnen zum Teil auch schon aufgenommen und modifiziert waren, bevor der Weg sie nach Italien führte. Und gerade auch die oberitalienischen Formen, die im XII. Jahrhundert auf den Norden zurückwirkten, haben starke byzantinische Einschläge. Formen wie das Adlerkapitäl leben seit der Antike in Byzanz weiter, und die Arkadiussäule in Konstantinopel (Abb. 36) gehört zu den Ahnen. Auch den scharfen Steinschnitt der Blattkonturen, durch den die negativen Formen, d. h. die Zwischenräume zwischen den gewollten Formen eine größere Rolle spielen, haben die Italiener vermutlich von den Byzantinern gelernt und dann in Deutschland eingeführt.

Abb. 36. Arcadiussäule. Konstantinopel

Und eine der Ornamentik im Einzelnen entsprechende Gegenbildung gegen die Antike offenbart sich auch in der Behandlung der Fassaden im ganzen. Die mehr oder minder regelmäßigen Streifen von figürlich bearbeiteten Quadern, wie sie die Kirchenfassaden in Pavia, Mailand, Modena, Ferrara, Verona schmücken, geben ebenfalls die Neigung einer mehr äußerlichen, mit dem Bauwerk selbst nicht eng verwachsenen Schmückung kund, einer auch in den einzelnen Bestandtteilen mehr variierenden Zusammenfügung von Einzelheiten. Auch hier kann man wohl von einer Einwirkung außeritalischen Empfindens sprechen, und der Umstand, daß gerade in der alten Longobardenstadt Spoleto an der Kirche S. Pietro sich ähnliches findet, mag dabei nicht zufällig sein. Auch zu dieser Art des Schmuckes sind Parallelerscheinungen bei byzantinischen Bauten vorhanden, wie an San Marco in Venedig, an der kleinen Metropolis in Athen und an einigen russischen Kirchen (S. Georg in Iuriev Polski, Demetriuskirche in Wladimir) und es bedarf noch der Untersuchung, wie weit dieselben selbständig oder unter abendländischem Einfluß gebildet sind. An deutschen Bauten sieht man deutlich den Einfluß solcher Dekorationen, wenn auch oft nur in der Form einzelner Figurenquadern, die sporadisch verteilt sind. Die Schottenkirche in Regensburg steht als ein regelmäßig komponiertes Gesamtbeispiel den italienischen noch am nächsten, ärmer und ungeordneter sind die Beispiele in Schwaben [Johanneskirche in Schwäb. Gmünd, Kapelle in Belsen usw.][1]). Bei der alten Peterskirche in Hirsau sind ziemlich un-

(1) Vgl. Fastenau, Die romanische Steinplastik in Schwaben. 1907.

Digitized by Google

motiviert am Turm Tragfiguren von Menschen und Tieren verwandt, wie sie in Oberitalien Säulen oder Gebälk der Portale tragen, aber auch in ganz entsprechender sinnvoller Weise überträgt man die letzteren nach dem Norden wie in Königslutter und zahlreichen anderen Portalen im Süden und Westen von Deutschland. Auch die Felder der Rundbogenfriese sind wie in Oberitalien ein beliebter Ort für figürliche Plastik, vor allem an der Chorwand, die neben der Fassade besonders bevorzugt wird.

Da alle diese neuen Bildungen in der Bauornamentik in Italien im Zusammenhang mit der Zersetzung und Umwandlung der antiken Elemente durch die neuen nordischen Kräfte entstanden waren, ist es nicht verwunderlich, daß die Deutschen der Heimat diesen mit aus ihrem Geiste geborenen Bildungen am zugänglichsten waren, am leichtesten an sie anknüpften und im gleichen Sinne weiterarbeiteten.

Digitized by Google

MELOZZO ODER SIGNORELLI IN ROM

Mit fünf Abbildungen auf zwei Tafeln

VON AUGUST SCHMARSOW

AM GRABMAL COCA IN S. M. SOPRA MINERVA

Römische Fachgenossen können sich noch immer nicht zufrieden geben, wenn gegen die vermeintlichen Melozzo-Entdeckungen entschiedener Einspruch erhoben wird. Eine deutsche Dame, Lisa von Schlegel, die ich zufällig als letzte Verfechterin der Autorschaft Melozzos genannt hatte, weil sie mir ihren Aufsatz über das fragwürdige Bild mit S. Sebastian in der Galleria Nazionale (Pal. Corsini) zugesandt, ward wieder beauftragt oder im „Arte" zugelassen, die Verkündigung im Pantheon zu verteidigen (XIII, II). Sie unternimmt es jetzt (XIII, III) sogar die Lünette des Grabmals Coca in S. M. sopra Minerva zu retten, die neuerdings mit dem Namen „Melozzo da Forli" in guter Abbildung veröffentlicht wird. Das muß doch wohl mit voller Zustimmung der Redaktion und ihrer wissenschaftlichen Mitarbeiter geschehen, zu denen man Frl. v. Schlegel nach ihren Leistungen nicht rechnen würde. Sie hat den Vorzug, deutsche Bücher lesen zu können, wenn sie will, und daraus übersetzen zu können, was sie will. Aber sie scheint darauf zählen zu dürfen, daß die Redaktion des „Arte" keine Zeit findet nachzuprüfen, was sie zitiert und was sie verschweigt. Sie meint die Einwendungen, die ich gegen das Wandgemälde im Pantheon vorgebracht, schon entkräftet zu haben, indem sie meine eigene Aussage über den Bildungsgang Melozzos anführt, er sei doch auch etwa von Benozzo Gozzoli ausgegangen und dann zu Piero della Francesca übergetreten[1]). Aber sie unterläßt nachzusehen, was S. 60 von Lorenzo da Viterbo gesagt ist, auf den ich nachdrücklich noch vor Antoniasso hingewiesen hatte: „die Schule Gozzolis ist völlig durchsetzt mit Nachahmung des Piero von Borgo." Damit hätten wir für den Lehrgang hier wie da die nämlichen Etappen; aber vielleicht ein ganz verschiedenes Ergebnis. Und darnach allein über die Autorschaft entscheiden zu wollen, ist mir auch nicht eingefallen: da bleibt noch immer Spielraum genug für die Eigenart des selbständig begabten Künstlers, für die Empfänglichkeit und das Verständnis gegenüber dem bedeutenden Meister und für das Neue, das daraus werden mag. Nur wer zeitlebens Schüler bleibt kann so nach seinen Lehrern kurzer Hand bestimmt werden. Tatsächlich hätte gar nichts Besseres zum Erweis der schwächern Kraft, die ich in jener Verkündigung sehe, geschehen können, als die Abbildung derselben Szene von Piero della Francesca in S. Francesco zu Arezzo, die dem Artikel beigegeben wird: Sie schlägt mit ihrer Abwägung der Massen das Altarbild in Rom ganz einfach aus dem Felde.

Meine Bemerkungen über sonstige Unterschiede von Melozzo hatte ich aus

(1) S. 142 Anm. Sie meint sogar, solche Erinnerungen an Gozzoli müßten für mich doch das sicherste Indizium für die Zuschreibung an Melozzo sein! Sie behauptet, ich verlange, um M. anzuerkennen, die vollste Übereinstimmung des Engels Gabriel mit denen der Himmelfahrt Christi, und was dergleichen Torheiten sonst sind. Sie wiederholt aber auch die falsche Nachricht bei Vasari, diese Ausmalung der Tribuna von Stⁱ Apostoli sei vom Kardinal Riario bestellt worden. Pietro Riario ist als Titular dieser Kirche bereits 1474 gestorben; ihm folgte Giuliano della Rovere, dem die Erneuerung der Apsis verdankt wird. Er kannte Melozzo genugsam aus dem Fresko der Bibliothek, wohl auch aus den Malereien im Schloß von Urbino und in der Schatzkapelle zu Loreto, als er ihm den Auftrag gab. Allen diesen Arbeiten müßte das Bild im Pantheon vorangehen, und andrerseits sein Verhältnis zum thronenden Papst in S. Marco erweisen, der noch ins Pontifikat Pauls II gehören wird (in der Kirche an Pal. Venezia)

Digitized by Google

dem Gedächtnis geschrieben und nicht einmal vor dem Original wieder nachkontrollieren können, da die Kapelle noch mit einem Holzverschlag verschlossen gehalten ward, deren Kustode wenigstens so tat, als sei der Zutritt für Fremde noch verboten. Da ist jeder in Rom Heimische natürlich überlegen, und eine gute Photographie, im Auftrag der Behörden gemacht, berichtigt ohne weiteres jeden kleinen Lapsus memoriae. Ob ein Ohr sichtbar ist oder vom Haar bedeckt, kam für mich gar wenig in Betracht, da ich den Engel nicht am Ohr gezupft habe, wie die Morelli-Leute, noch eine Beschreibung geben wollte, wie ein Schulexercitium. Selbst unleugbare Ähnlichkeiten in dem gemeinsamen Schönheitsideal, die eine Gegenüberstellung mit Melozzos Engel augenfällig machen soll, bestechen mein Urteil nicht. Wenn aber die Berichterstatterin den Lesern des Arte aufbinden will, ich habe immer nur Einen Maßstab zur Beurteilung der Echtheit oder Unechtheit von Werken, die man Melozzo nennt, bei der Hand, so rechnet sie etwas stark mit der Unkenntnis der deutschen Sprache bei den Italienern, Franzosen usw.; denn jeder, der mein Buch kennt, weiß, daß ich nicht allein den Melozzo der Himmelfahrt von SS. Apostoli im Gedächtnis trage, sondern auch eine ganze Reihe früherer Stadien seiner Kunst. Sogar schlanke und magere Formen vermag ich als sein Eigentum anzuerkennen, nicht allein wuchtige und wohlgefüllte Glieder; — aber jedes zu seiner Zeit! Nur Mangel an Form überhaupt, die fehlende Angabe eines Brustkastens, einer richtig sitzenden Schulter, die Unkenntnis der Körperlichkeit als solche sind positive Gegengründe; bei derartiger Schwäche der Anschauung vermag ich Melozzo nicht anzuerkennen. Der Forlivese, den ich in Arezzo als Mitarbeiter des Piero della Francesca bei den Fresken im Chor von S. Francesco herauszuerkennen versucht habe, dicht neben und über der Verkündigung vom Meister selbst, der hat bei dem großen Perspektiviker von Borgo S. Sepolcro auch mehr Verständnis für den monumentalen Aufbau eines Wandgemäldes an seiner Stelle erworben, als diese Verkündigung im Pantheon besitzt. Der Gottvater am Himmel ist weit entfernt davon ein integrierender Bestandteil des Ganzen zu sein, wie bei Piero; er stört nur das Gleichgewicht, weil das Obergeschoß mit der leeren Fensterhöhle, die ihn dort aufwiegt, hier fehlt, und die Maria hat nichts von der statuarischen Haltung, der Widerstandsfähigkeit wie dort neben dem Fenster des Chores von S. Francesco. Wer solche Leistungen zusammenwirft und auf dieselbe Höhe stellt wie diese beiden Verkündigungen, der hat nicht gelernt zu unterscheiden worauf es ankommt. Schon die Kenntnis der Architekurformen bleibt hier, im Pantheon, auf einer unentwickelten Stufe, die Pieros Verkündigung in Perugia ebenso wenig kennt, oder ebenso wenig verstanden hat, wie die in Arezzo. Dem Forlivesen sind sie beide wohlvertraut gewesen, als er nach Rom kam oder hier in der Lage war, sich neben Antoniasso hervorzutun. Eine richtige Antwort aber, daß hier nicht in erster Linie mit der Kunst eines Lorenzo da Viterbo und seines Genossen Antoniasso zu rechnen sei, auf die der deutsche Forscher hingewiesen hatte, findet sich bei der italienischen Verfechterin Melozzos gar nicht, sondern nur unzulängliche Beobachtung und unhaltbare Vergleiche. Ich kann nur annehmen, daß sie Lorenzo da Viterbo gar nicht kennt, und Antoniasso Romano ebenso einseitig beurteilt, der in einem Bericht über Cantalamessas Schriftchen im Bolletino einfach als roh und ungeschickt abgetan wird. Das ist sehr bequem, aber schon dem Bilde in der Minerva gegenüber unzulässig, von andern, wie dem Altarwerk in S. Francesco zu Subiaco, oder im Vatikan, in Fondi usw. ganz zu schweigen.

Lisa von Schlegel bemüht sich den „professore tedesco" zu bespötteln, indem sie einen Satz aus seinem Werke übersetzt, dem zufolge italienische und französische

Digitized by Google

Leser ihn mit Vergnügen als emsigen Arbeiter sehen, der, trotz allem Vergleichen und Hin- und Herfahren von Ort zu Ort, sich nicht auskennt und endlich seine vergebene Liebesmüh eingesteht. Sie zitiert, wie einen letzten Stoßseufzer die Worte S. 392a „am Wandbilde des Grabmals Coca ist mir erst durch wiederholte Vergleichung mit den Arbeiten in Città di Castello, S. Giovanni in Laterano und den Grotten von St. Peter die nahe Verwandtschaft mit Melozzo deutlicher aufgefallen als bisher." Welche Arbeiten von Melozzo damit gemeint sind, weiß sie gar nicht zu sagen, oder nennt sie doch ihren Lesern nicht[1]). Aber sie verschweigt geflissentlich die Ergebnisse dieser Vergleichungen, die dann im Texte folgen; denn diese sind ihr unbequem und werfen ihr ganzes Verfahren zur Diskreditierung des deutschen Professors über den Haufen. Da steht mein Urteil nach erneuter Prüfung: „Ich wüßte das Fresko (am Grabmal Coca) in den Entwicklungsgang des Meisters indeß nur etwa um 1468 einzuordnen, also zwischen dem Evangelisten und dem Papste in S. Marco", das sind zwei Seiten einer Prozessionsfahne, deren eine den Verfasser des Markusevangeliums als schlanke hagere Gestalt in seinem Gehäus darstellt, also höchstens ein Frühwerk Melozzos sein könnte, und der perspektivischen Kunst der Raumdarstellung wegen damals schwerlich einem andern Fremdling in Rom beigemessen werden darf, — während die andere Seite den thronenden Papst von vorn gesehen zeigt, in dem sich die Weise des Wandbildes der vatikanischen Bibliothek bereits deutlich vorausverkündigt, — d. h. ein Werk, das urkundlich 1476 auf 1477 entstanden ist. Diese Einordnung um 1468 erscheint jedoch aus einem andern Grunde nicht annehmbar: „das geht doch wieder nicht an", heißt es „bei der Ähnlichkeit mit der Malerei in Loreto", — die unmittelbar nach jenem Hauptbild der Pinakothek des Vatikans angesetzt werden muß, weil sie wieder Voraussetzung ist für die Himmelfahrt Christi in SS. Apostoli, deren Ausführung um 1480—82 fällt.

Den eigentlichen Grund hat die Berichterstatterin gar nicht erfaßt. Sie bemüht sich selbst mit Datierungsversuchen der Malerei am Grabmal Coca, das sie dem Melozzo beimißt, ohne zu ahnen, daß wir diese Entstehungszeit ziemlich sicher bestimmen können. Der Stifter, der es sich bei Lebzeiten errichten ließ, — vivens sibi posuit — sagt die Inschrift, Juan Diaz de Coca, Bischof von Calahorra, hat diesen Hirtenstuhl seit 1470 inne und ist 1477 gestorben. Die Form des Grabmals, der Stil seines plastischen Schmuckes (und nahe Verwandtschaft mit der Grabplatte eines andern Spaniers in S. M. di Monserrato, des im Oktober 1470 verstorbenen Roderigo Sanchez) bestätigen diese Datierung durchaus, bei der die Möglichkeit offen bleibt, daß die Ausmalung der Wand über dem Grabe jedenfalls zuletzt hinzukam, unter Umständen erst nach dem Tode des Stifters vollendet sein könnte. „Die abweichenden Merkmale, die ich oben bezeichnet" — lautet jene Stelle 392b meines Buches weiter — „befremden noch immer allzusehr. Jedenfalls gibt es aber für den Übergang zwischen Melozzo und Signorelli kein lehrreicheres Bild als diesen Erlöser zwischen den Sendboten der Auferweckung und den anbetenden Stifter zu seinen Füßen." So lautete mein Ergebnis abermaliger Vergleichung in Rom, April 1886! Die abweichenden Merkmale, die ich weit früher S. 160 hatte drucken lassen, verschweigt Lisa de Schlegel abermals. Die Stelle lautet: „In Sta. Maria sopra Minerva hat man neuerdings an dem Grabmal, das Juan Diego de Coca, Bischof

(1) Sie übersetzt aber anstatt dieser wichtigen Ortsangaben kurzer Hand „le altre opere"; dadurch entsteht ein ganz andrer Sinn des Satzes, ja ein ganz müßiger, inhaltloser Satz. Schon das erste darin genannte Werk, der Christuskopf in Città di Castello, das ich als frühes Bild Melozzo zugeteilt, hätte die obige Behauptung, ich urteile immer nur nach späteren Beispielen, Lügen gestraft; deshalb also werden die Namen unterschlagen!

Digitized by Google

von Calahorra, sich bei Lebzeiten errichtet, eine Malerei Melozzos zu entdecken geglaubt (Burckhardt-Bode, Cicerone V. Auflage 1884, p. 596b). Es ist ein Christus als Weltenrichter in der Mandorla schwebend, zwei posaunende Engel daneben auf dem Himmelsgrund, und unten, über die Brustwehr hervorschauend, die Halbfigur des auferstehenden Toten mit seiner Bischofsmütze gegenüber, — ein Wandgemälde an der Innenseite des Nischengrabes über dem Sarkophag, von gekoppelten Pilastern und Architrav eingerahmt, mit einem breit geschwungenen muschelähnlich verzierten Giebel darüber (an dem das Wappen des Königreichs Castilien und Leon). — Die schwungvolle Bewegung der Himmelsboten mit ihrer Posaune, die naturalistische Durchbildung der mehrfarbigen Flügel, die ausgespannt sind, wie bei Melozzos Engeln in Loreto, spricht allerdings für nahe Verwandtschaft. Aber dabei muß man auch stehen bleiben, selbst wenn chronologische Bedenken wegen der Errichtung sich nicht erhöben. Vor allen Dingen ist die Färbung dieser Wandmalerei derjenigen, die wir an allen Arbeiten Melozzos kennen gelernt, durchaus widersprechend: nicht das lichte Silbergrau, das helle Fleisch und die klaren Farben der Gewänder auf ungetrübtem Azurblau des Himmels, sondern ein dunkler rotbräunlicher Ton herrscht in allem, warm aber traurig. Sieht man dazu den nackten Arm mit der halbentblößten Brust des segnenden Christus in ihrer feinknochigen magern Bildung, das kleine empfindungsweiche Haupt mit dem Spitzbart und den Seidenhaaren, die sich zwischen Ohren und Schultern in Ringel kräuseln; sieht man das fließende Gewand und den kleinen Nimbus ohne Kreuz darin, so wird man nicht anstehen, auf einen Westumbier zu schließen, der zwischen Perugia und Arezzo zuhause ist. Nichts von der großartigen derben Formgebung des Forlivesen, sondern eher ein Zug kleinlicher Zartheit. Feingefühl und Gemütstiefe ohne Frage; aber alle Körper und Köpfe, selbst an der Porträtfigur kleiner als die Gestalt des Toten auf dem Sarkophag in Marmor. Das sind entscheidende Kennzeichen genug, welche mit der ovalen Mandorla und ihren Goldstrahlen im Regenbogenrand und mit dem dunkeluntermalten Himmelsgrund ein definitives Urteil gestatten. Der Künstler steht Perusiern wie Pinturicchio, ja dem leidenschaftlichen Cortonesen Signorelli nahe, aber der Auffassung Melozzos im Kern der Sache völlig fremd gegenüber, so vielfach die Berührungspunkte in der Einzelbeobachtung und in Äußerlichkeiten auch sein mögen." Soweit kann ich auch heute noch das Urteil vollkommen aufrecht erhalten, und den folgenden Hinweis auf die Farbengebung des sogenannten Bartolommeo della Gatta, der in der Sakristei des Domes von Arezzo den knienden Hieronymus als Büßer gemalt hat, modifizierte bereits die Anmerkung wieder: „An Pinturicchios Typen streift besonders der Christus mit dem eiförmigen Kopf; aber schon die Formgebung der Gesichtsteile mit den gesenkten Augenlidern, wie vollends die Köpfe der Engel erinnern an Signorelli, dessen posaunende Himmelsboten in Orvieto sogar ähnlich bewegt sind"[1]).

(1) Die Erklärung, wie ich aus damaligen Forschungen heraus, auf den Namen Bartolommeo della Gatta verfallen bin, weil wir ganz frühe Werke des Signorelli nicht mehr besitzen und deshalb nicht zu vergleichen imstande sind, gibt die Annahme seines Verhältnisses zum Fresko der Sistina, das die letzten Tage des Moses schildert (a. a. O. S. 226). „Die Gestalten Luca's von Cortona tragen ein ganz eigenartiges Gepräge. In Bewegung und Charakteristik stehen sie Botticelli, in der Zeichnung der Formen, besonders der Gesichter, und in der Empfindung gewiß Perugino näher. Er kennt die Florentiner, die von Fra Filippo herkommen, ohne seine Beziehungen zu Piero della Francesca und dessen andern Schülern zu verleugnen. Wer ihn nur nach späteren Werken beurteilt, wird manches befremdend finden; aber es muß auf die wenigen Rücksicht genommen werden, die aus dieser Frühzeit erhalten sind: vor allem auf das Altarbild im Dom zu Perugia von 1484, auf eine kleine oben

Digitized by Google

Soweit vermochten wir damals zu kommen, und damit war die Zuschreibung an Melozzo endgültig beseitigt, schon aus dem ersten die Eigenhändigkeit ausschließenden Grunde: technische Abweichung von seiner durchgehends gleichartigen und wohlbekannten Freskomalerei, ganz fremdartige trübsinnige Färbung, dunkler Grundton. Dies Argument scheint sich den Augen der Verfechterin im „Arte" völlig zu entziehen, wie ich das bereits beim Sebastiansbilde in der Galleria Nazionale festgestellt habe. Auf diesen Punkt erfolgt gar keine Antwort, ebensowenig wie auf den altertümlichen Mißgriff Stifterfiguren im Vordergrund kleiner zu geben als die Heiligen dahinter in der Tiefe des Bildraums. Beides sind für den Autor des Wandgemäldes im Vatikan mit der ausführlichen Architektur und der wohlberechneten Verteilung der Figuren in den dargestellten Raumausschnitt sehr wichtige Momente.

Die große photographische Aufnahme, die Anderson (?) im Auftrage der Behörden von dem Wandgemälde im Grabmal Coca gemacht hat, ermöglicht es nun aber, mit Hilfe andrer photographischer Aufnahmen schwer erkennbarer Freskomalereien außerhalb Roms, die wir inzwischen erhalten haben, noch einen Schritt weiter zu gehen, in der Bestimmung des Autors, der dieses kleine Weltgericht für den Bischof von Calahorra um 1477 gemalt haben kann. Ich brauche nur in der Richtung fortzuschreiten, die ich 1885/86 bereits eingeschlagen und bestimmt genug verfolgt hatte.

Heute sage ich ganz ruhig: Bernardino Pinturicchio ist in seinem Christus der Cappella Bufalini an S. M. in Aracoeli schon abhängig von diesem Weltrichter in der Minerva; er kennt ihn und verwertet ihn in seiner kleinlichen Weise. Das Hauptbild der Bernardinskapelle auf dem Kapitol fällt aber anerkanntermaßen in die frühe Zeit selbständiger Betätigung in Rom, gerade damals als die letzten Wandgemälde der Sistina vollendet wurden, wo Pinturicchio nicht mehr als Handlanger

abgerundete Tafel mit der heiligen Familie im Casino Rospigliosi und auf die Fresken der Sagrestia della Cura zu Loreto. Nur Arbeiten aus diesen Jahren dürfen unsere Anschauung bestimmen, wenn Signorelli hier erfaßt und etwa von fremden Händen unterschieden werden soll. Einzig daraus verstehen sich die Gruppe der Frauen und der Kinder, die uns hier überraschen, mit ihren mandelförmig geschlitzten Augen, die von oben gesehen scharf beleuchtet sind und geschwollene Ränder haben, während sie von unten gesehen hervorquellen, gleich denen des Krebses. Der stehende Führer, auf seinen Stab gestützt, hat schon viel Verwandtschaft mit Gestalten in Loreto und Borgo S. Sepolcro; der Mann mit gesenktem Blick, der vierte Kopf von rechts, ist der Maler selbst. In die Mitte der beiden Hauptszenen hat er Genrefiguren und Bildnisse gestellt, die seinen Studien damals das Wichtigste waren, und sein Leben lang eine Lieblingsneigung vertreten: Jünglingsgestalten in der anliegenden Tracht eleganter Herrn, oder gar nackt, mit dünnem Mäntelchen über dem Rücken. In der Gruppe links dagegen sind nur die drei unmittelbar beteiligten Personen, Moses, Josua und der überschauende Kopf von ihm selber. Hinter Moses haben ein paar von Signorellis Zuschauern stark gelitten; die fünf Statisten links sind Schülerwerk, wie Moses am Berge und die Beweinung des Toten im Hintergrund. Die Teile zeigen ganz entschieden umbrische Gewohnheiten und stehen Peruginos Gestalten nahe. Wenn irgendwo der Anteil des Bartolommeo della Gatta zu suchen ist, so müßte es hier sein; denn diese olivenbräunlichen Erscheinungen mit ihrem Gemisch Cortonesischer und Perusischer Züge entsprechen am meisten jenem Hieronymus in der Sakristei des Domes von Arezzo, der nebst zugehörigen Arbeiten in Castelfiorentino doch Anspruch auf einen eigenen Namen hat. Mag er heißen, wie er will, dieser Maler ist es, der Signorelli geholfen hat und sicher derselbe, der auch Perugino bei der Schlüsselübergabe an die Hand gegangen ist" usw. Wer die oben im Text zitierten Stellen mit dieser Scheidung des Anteils zusammen nahm, mußte deutlich merken, wohin die Erkenntnis des Autors für das Wandgemälde im Grabmal Coca von 1477 drängt, und wo allein das Hindernis lag, Luca da Cortona selber zu nennen.

Digitized by Google

Peruginos auftritt, wie in der Taufe Christi und der Reise Mosis neben dem Hochaltar, sondern wo Perugino statt seiner andre Gehilfen beschäftigt, seine reifste Leistung, die Verleihung des Schlüsselamts, zu vollenden, die ebenso sichtlich von Melozzos Himmelfahrt in Sti. Apostoli profitiert hat, wie schon Ghirlandajos Berufung des Petrus und Andreas. Damals rief man Luca Signorelli, als neuen Genossen herbei, dem sogar die letzten beiden Bilder des Moseszyklus zufielen. Am 15. August 1483 wurde die Vollendung der Malereien erreicht[1]).

Die letzten Tage des Moses mit der Verlesung des Deuteronomium und der Bestellung Josuas zum Führer des jüdischen Volkes, mit der Auffindung der Leiche Mosis, der das gelobte Land noch gesehen hatte, sind die ersten Leistungen von der Hand des Luca Signorelli, aus denen wir ihn als Wandmaler kennen zu lernen vermögen, eben das letzte der erhaltenen Gemälde in der Sistina gegenüber dem Abendmahl von Cosimo Rosselli und Genossen. Vom Jahre 1484 datiert dann das Altarbild in der Sakristei des Domes von Perugia, die thronende Madonna mit vier Heiligen und einem lautenspielenden Engel.

Über das Jahrzehnt, das voranliegt, wußten wir früher recht wenig. Der Cicerone hat seine Darstellung vollständig nach meinen Forschungen im Melozzo umgeändert. Darnach wäre Signorelli für die Ausbildung seiner Technik, für seine tiefgestimmte Färbung und den eigentümlich rauhen Auftrag der Firnißfarben nicht ausschließlich von seinem ersten Lehrer Piero della Francesca bestimmt, sondern durch den Einfluß des Melozzo da Forli und vielleicht auch unmittelbar des Justus von Gent, d. h. als diese beiden samt Giovanni Santi an den Idealbildnissen im Studio des Herzogs Federigo zu Urbino arbeiteten. Er kann sogar als Gehilfe an den Ölbildern des Bibliothekssaales Anteil genommen haben; denn gerade diese Gemälde Melozzos, z. B. die Musica in London, stehen der technischen Tonart Signorellis am nächsten. Aber ich habe noch auf einen andern Zusammenhang hingewiesen: Melozzos Cappella del Tesoro in Loreto, mit den sitzenden Propheten und den Engeln mit Passionswerkzeugen über ihren Häuptern, wo das einzige vollendete Wandgemälde den Einzug Christi in Jerusalem zeigt, ist in ihrer Gesamtdisposition und ihrer perspektivischen Behandlung der Wandflächen die Voraussetzung für Signorellis Sagrestia della cura, mit Christus und den Aposteln unten, den Evangelisten und Kirchenvätern darüber und musizierenden Engeln oben. „Gerade die früheste beglaubigte Tätigkeit Signorellis, schreibt der Cicerone, weist auf Beziehungen zu Melozzo hin; um 1480 malte er im Auftrage des Kardinals Basso della Rovere den Freskenschmuck der Sagrestia della Cura in der Madonnenkirche zu Loreto." Gerade hier erkennt man jedoch bei genauerem Studium der Gestaltengebung, des Gesamtwurfes wie der Zeichnung im einzelnen, die abweichende Art, die Signorelli mitbrachte, in den Engeln besonders, und die andre, die er daselbst ausbildete, in den sitzenden Evangelisten und Kirchenvätern, vollends in den stehenden Aposteln, mit Thomas und Christus als Hauptstück, und der Bekehrung des Paulus als Abschluß. Die Engel, die jetzt auch in guten Photographien besser vergleichbar sind,[2]) als am Orte selbst hoch oben in den Kappen des Klostergewölbes der spärlich beleuchteten Kapelle, sind mir immer aufgefallen durch ihre westumbrische Zartheit, durch ihre Anklänge an Pinturicchio, Fiorenzo di Lorenzo und Pietro Perugino.

Da ist es wichtig, sich zu erinnern, daß Luca Signorelli von Cortona mit Pietro Vannucci von Città della Pieve gemeinsam bei Piero della Francesca zu Arezzo in

(1) Vgl. m. Melozzo da Forli, p. 210.

(2) Alinari 17838—41. Einzelne von Anderson.

Digitized by Google

der Lehre war, und daß beide Schüler des Meisters von Borgo S. Sepolcro ihre Erstlingsarbeiten in der Vaterstadt Vasaris ausgeführt haben (vgl. meinen Aufsatz über das Abendmahl von St. Onofrio in Florenz, in dem eine ganze Jugendgeschichte Peruginos gegeben ward, Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1884, III, p. 15, Vasari, Opere III, 575, 684). In Florenz gibt es noch ein Gemälde, das nur als gemeinsame Leistung Peruginos und Signorellis erklärt werden kann, den Crucifixus mit Magdalena und Heiligen aus S. Giovannino della Calza. Die Gemeinschaft mit Pietro Perugino, dessen Anbetung der Könige in der Pinakothek von Perugia noch immer infolge eines Irrtums von Morelli für Fiorenzo di Lorenzo angesprochen wird, obgleich sie schon Vasari ausdrücklich als eine frühe Arbeit Peruginos beschreibt, und obgleich die technische Qualität der Malerei noch heute jeden Versuch sie Fiorenzo zuzuweisen verbieten sollte, — die Verwandtschaft mit den Anfängen des weicher organisierten Westumbrers erklärt ganz überzeugend das sonst so befremdliche Wesen der Engel von Loreto, die den Idealgestalten Botticellis und Filippinos näher kommen als den gerade dort vor Augen schwebenden Vorbildern Melozzos[1]).

Vergleichen wir nun mit diesen musizierenden Engeln in den Gewölbekappen der Sakristei von Loreto die beiden Posaunenbläser nebst dem wiederkehrenden Herrn am jüngsten Tag, wie sich der Bischof Coca von Calahorra seine Auferstehung malen ließ, so leuchtet die Möglichkeit ein, daß wir in diesem westumbrisch gefärbten Fresko des Grabmals in S. M. sopra Minerva ein Frühwerk des Luca Signorelli vor uns haben. Der Formensprache des Engelreigens in der Sagrestia della Cura zu Loreto stehen sie ganz nahe mit ihren schlanken Körpern, den etwas hageren Gliedmaßen, den kleinen schmalen Füßen und Händen, die gerade auch dort auffallen im Vergleich zu den späteren energisch betonten Extremitäten des Cortonesen. Und die Hände zeigen sogar bestimmte Eigentümlichkeiten Lucas, wie die Finger sich einzeln abheben, über einen Gegenstand spreizen, wie der Zeigefinger sich über das Rohr, den Stab u. dgl. legt, wie beide gleichen Organe zusammen wirken. Kommt aber, dem dargestellten Moment der Wiederkunft Christi und dem Weckruf an die Toten entsprechend, das stärkere Motiv der Tubabläser hinzu, statt der friedlicheren Instrumente wie Harfe, Geige, Psalter usw., so begreift man, daß die dort schon vorhandene Schwungkraft der Bewegung sich hier steigert und durch die ganzen Körper geht, wie die Boten des Gerichts mit aufgeblähten Backen aus der Tiefe daherkommen, als Trabanten des herabfahrenden Gottessohnes selbst. Diese Auffassung würden wir Signorelli, der zwanzig Jahre später die letzten Dinge in Orvieto so gewaltig vorgeführt hat, wohl zutrauen; sie erscheint als Vorahnung jener wie im Wirbelwind dahersteigenden Erzengel, auf deren Geschmetter in den Lüften die Erde ihre Toten wiedergiebt. Auch der ovale Kopf des Erlösers, mit der kugelig vorgewölbten Stirn, der schmalen scharf geschnittenen Nase, dem ebenso einschneidend getrennten, in der Mitte spitz herausspringenden Lippenpaar, kann schon in den Gewölbkappen zu Loreto nachgewiesen werden, man vergleiche besonders den Engel mit dem Psalter über Ambrosius, —[2]) und begegnet uns wieder im Fresko der Sistina, wie in Altargemälde zu Perugia von 1484. Noch in der Volksversammlung um Moses können

(1) Ihnen verwandt erscheint auch die schlanke hl. Barbara in der Galerie Poldi-Pezzoli zu Mailand, ein Tafelbild, das zu der frühen Ausschmückung der Kapelle dieser Heiligen gehört haben muß, die Vasari unter den Erstlingsleistungen des Signorelli aufführt.

(2) Vgl. auch Kopf und Arm des Marcus, Stirn und Nase des Hieronymus, die Alba des Gregor und das Faltengehänge zwischen den Knien des Johannes. Dazu die Stralenkränze in Gold bei allen Figuren!

Digitized by Google

wir die Besonderheit beobachten, wie das Auge stark herausgehoben wird, mitsamt den Lidern vorquellend, und in schräger Ansicht emporstehend, fast wie Eidechsaugen. Hier bieten auch die jungen Weiber und die Kinder willkommene Vergleichsstücke mit dem Christus und seinen Engeln dar; der Sendbote Jehovahs, der dem Greise das gelobte Land zeigt, hat sogar noch die weichgewellten Falten der Gewänder, wie hier in der Minerva. Und wenn wir auch an solcher Stelle, wie in kleinfigurigen Szenen der Landschaft, Gehilfenhand erwarten mögen, so bleibt doch das Zeugnis der Schulgewohnheit, der erlernten Schablone bestehen. Weicher, aber tief gefurchter, mit runden röhrenartigen Faltenhöhen in regelmäßigen Parallelzügen geordneter Stoff fließt auch bei diesem Weltenrichter von der einen Schulter schräg über den Leib und über die Beine nieder. Die spitzbogige Mandorla mit Regenbogenfarben, die aufgesetzten Goldstrahlen und der kleine scheibenförmige, aber nicht wie bei Melozzo mit rotem Kreuz darin besetzte, Nimbus sprechen allesamt, wie schon hervorgehoben, für einen Westumbrer und gegen den Forlivesen.

Melozzo kann zu einer Zeit, wo er die sieben freien Künste mit ihren Verehrern in Urbino gemalt hatte, wo er in Rom dann das Wandgemälde mit Bartolommeo Platina vor Sixtus IV. und den Seinen schuf, doch schwerlich mehr in Anspruch genommen werden. Er hätte damals dem Bischof von Calahorra gewiß bei dieser Bestellung geantwortet, daß in solchem engen Bogenfeld kaum eine wirksame Erscheinung in ganzen Figuren zu erreichen sei; der Maßstab der Hauptperson werde zu klein, sie müsse winzig ausfallen und unscheinbar. Nur in Halbfiguren etwa lasse sich etwas Monumentales vorführen. Wüßten wir, daß der Gesamtentwurf für Grabmal und Fresko zugleich noch um 1470 oder in die erste Hälfte der siebziger Jahre gehöre, so wäre vielleicht denkbar, daß Melozzo die Szene noch in ganzen Figuren skizziert habe; aber das sind Vermutungen, deren Gründe auch in dem nahen Verhältnis Signorellis zu dem Meister von Forli ihre zureichende Erklärung fänden. Die Ausführung kann letzterem unmöglich gehören, da sie doch gegen 1477 fallen muß[1]), und da die technischen Eigentümlichkeiten, der ernste tiefe, etwas schwermütige Farbenton von mir immer schon in der Umgebung des Cortonesen gesucht worden ist, nur in Ermanglung vergleichbarer Frühwerke von ihm selbst bisher auf den letzten Schritt zu seinem Namen verzichtet werden mußte, so entscheide ich mich, nach erneuten Vergleichen der Deckenbilder in Loreto und des Altarwerkes in Perugia, angesichts der neuen großen Photographie, die zum ersten Mal ausreichenden Anhalt gewährt, für Luca Signorelli als den Urheber des Wandgemäldes im Grabmal Coca von Sta. Maria sopra Minerva.

Diese Aufklärung habe ich den römischen Fachgenossen schuldig zu sein geglaubt, die sich über etwaige Frühwerke Melozzos, die in Rom noch zutage treten könnten, irrigen Vorstellungen hingeben. Nur bitte ich sie, meine Bücher künftig selbst zu lesen und nicht ungetreuen Berichterstatterinnen zu vertrauen, wie die deutsche Dame Frl. v. Schlegel sich dem deutschen Professor gegenüber erwiesen hat. Eine genauere

(1) Noch in der VIII. Auflage des Cicerone 1901 hat ein ungenannter Mitarbeiter den Mißgriff von 1884 wieder aufgenommen. „Gleichzeitig (d. h. mit dem Fresko der Vatikanischen Bibliothek von 1476—77!) führte Melozzo, wie ich glaube, auch das Fresko an der Rückseite des Coca-Grabmals in S. Maria sopra Minerva aus"; — „den Fresken aus SS. Apostoli nahestehend!" Wer ist dieser anonyme Kunstkenner, der mit seinem Ich und seinem persönlichen Glauben so kompromittierend hervortritt? Bode selbst würde meinen Gegengründen geantwortet haben und hätte auch noch die Unvereinbarkeit gleichzeitiger Werke wie diese auf eine und dieselbe Hand eingesehen, wenn er mit Rom überhaupt so vertraut wäre. Schon 1884 hat er sich auf jenen andern, der mit römischen Grabmälern Bescheid wußte, verlassen.

Digitized by Google

Rechenschaft über das Ergebnis, das seine Forschung bereits erreicht hatte, wäre gewiß dazu dienlich gewesen, die zeitweilige Auskunft mit dem Namen Bartolommeo della Gatta, die ihn selbst nicht befriedigte, aus dem Wege zu räumen und eine schnellere Verständigung mit den Kunstgelehrten in Rom zu erzielen. Der Name des Cortonessen gibt jetzt die befriedigende Lösung, die ich lange gesucht, und das verdanke ich der Redaktion des Arte durch die Veröffentlichung der photographischen Aufnahme, wenn auch unter der falschen Bezeichnung als Melozzo da Forlì.

Digitized by Google

A. VICTORYNS

Von KURT FREISE

Mit zwölf Abbildungen auf sechs Tafeln

EIN BEITRAG ZUR OSTADEFORSCHUNG

In der königlichen Gemäldegalerie in Kopenhagen befindet sich ein kleines 23×32 cm messendes Bild auf Holz, das ein Interieur mit fünf essenden und trinkenden Bauernfiguren darstellt. Auf den ersten Blick möchte man es für ein Frühwerk von Adriaen van Ostade halten, so sehr erinnert sein Stil an die in den dreißiger Jahren des XVII. Jahrhunderts entstandene Gruppe Ostadescher Gemälde mit ausgelassenen, zechenden, tanzenden oder streitenden Bauern. Aber das Bildchen ist links, auf dem Sitzbrett einer umgefallenen Holzbank, voll signiert mit dem Namen A. VICTORYNS. Das ist ein in seinen Lebensverhältnissen völlig unbekannter Maler[1]), der sich durch dies Gemälde somit als ein Schüler bzw. Nachahmer des Adriaen van Ostade erweist. Der Umstand, daß ein Bild eines so gut wie unbekannten Malers ganz außerordentliche Stilverwandtschaft mit A. van Ostade aufweist, legt unwillkürlich den Gedanken nahe, daß es von demselben Maler noch andere Werke geben müsse, die — bisher unerkannt geblieben — im „Werke" stilverwandter Maler, vornehmlich aber wohl unter den Gemälden A. van Ostades zu suchen sind. Mich erinnerte der Stil jenes bezeichneten Bildes von Victoryns zuerst an ein dem Adriaen van Ostade zugeschriebenes Gemälde im Museum der Schönen Künste in Budapest, bei dem ich vorher nie so recht an Ostades Autorschaft glauben wollte. Dieser Victoryns schien mir viel eher der Maler jenes Budapester Stückes sein zu können. Das Resultat meiner dann nach dieser Richtung hin angestellten Nachforschungen sei im folgenden mitgeteilt.

Vorher ein paar Worte über die mir bisher bekannt gewordenen Werke des Victoryns. An erster Stelle ist da das eingangs bereits erwähnte Bild in der kgl. Galerie in Kopenhagen (Kat. 1904, Nr. 371) zu nennen, das einzige, das von Wurzbach in seinem Künstlerlexikon nachweist. Auf Grund der Verwandtschaft mit dieser Tafel wurden dem Victoryns dann zwei Bilder im Schloß Fredensborg bei Kopenhagen zugeschrieben, auf die Karl Madsen im Katalog der Kopenhagener Galerie hinweist. Hierzu kommt noch ein viertes, sogar zweimal voll signiertes, aber recht schwaches Bild in Kopenhagener Privatbesitz, das eine Schule darstellt[2]). Und endlich soll in der Sammlung Werner Dahl (†) in Düsseldorf noch ein Bild von Victoryns gewesen sein[3]).

Nur die beiden, auf Tafel 69 abgebildeten signierten Gemälde können also als Vergleichsobjekte bei dem Versuch einer Zusammenstellung des „Werkes" von Victoryns herangezogen werden. Zu diesem Versuche bewog mich zunächst die Stilverwandtschaft, die das Bauerninterieur in der Kopenhagener Galerie[4]) mit dem als Adriaen van Ostade katalogisierten plumpderben Bild im Museum der Schönen

1) Herr Dr. A. Bredius teilte mir liebenswürdigerweise mit, daß er während seiner langjährigen Archivforschungen über Victoryns kein Material gefunden habe. — In den von Hoet und Terwesten gesammelten Auktionskatalogen findet sich kein Bild von ihm erwähnt.

(2) Herrn Professor Dr. W. Martin in Haag verdanke ich den Hinweis auf dies Bild, sowie die hier reproduzierte Photographie danach.

(3) Nach einer freundlichen Mitteilung von Herrn Dr. A. Bredius im Haag. Unter den 1905 zur Versteigerung gelangten Bildern dieser Sammlung befand sich aber kein Gemälde von Victoryns.

(4) Eine Photographie danach verdanke ich der Liebenswürdigkeit von Herrn K. Madsen in Kopenhagen.

Digitized by Google

Künste in Budapest zeigt (Kat. 1906, Nr. 489), das eine Bauernfamilie mit einer ihr Kind reinigenden Mutter in einem Interieur darstellt und den Geruchssinn in einer Weise „symbolisiert", die an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt (Abb. 3). Die Gesichtstypen der Bauern entsprechen durchaus denjenigen des Kopenhagener Bildes. Sie haben dieselben dicken Kolbennasen, die gedrungenen Körperformen bei geringer Modellierung oder Belebung der Flächen durch Falten; das Beiwerk ist z. T. wie dort höchst armselig: ein runder Krug auf einem roh gezimmerten Tisch in der Mitte an der Wand, an welcher darüber ein Blasebalg hängt, ein „Stoofje" und eine niedrige kleine Holzbank. Der Raum selbst ist einfach, hat kahle getünchte Wände, über denen gleich das Balkenwerk des Daches ansetzt. Ein Bündel Stroh hängt oben über den Rand herüber. In der hell beleuchteten Hinterwand ist eine gewölbte Tür, bei der das Gefüge der Backsteinwölbung selbst nicht übertüncht ist, sondern die einzelnen Steine und ihre Fugen markiert sind. In der linken, im Schatten liegenden Seitenwand befindet sich eine offenstehende Tür, durch die das helle Tageslicht in den Raum hereinkommt, ohne aber besonders feine Wirkungen im Raum und auf den Figuren hervorzubringen. Die Mutter in der Mitte ist hell beleuchtet, der eine Junge links dagegen fast nur als Silhouette behandelt. Wäre die technische Ausführung nicht noch etwas trockener, zäher im Farbenauftrag als die des Bildes in Kopenhagen, so ergäbe die Vergleichung der Typen und dazu etwa noch einzelner Faltenbildungen, z. B. am linken Ellbogen der Frau auf dem Kopenhagener Victoryns und einer solchen am rechten Arm des rechtsstehenden Bauern auf dem Budapester Bild, zunächst keinen anderen Schluß als den: dies angeblich von A. van Ostade herrührende Gemälde in Budapest ist dem Victoryns zuzuschreiben. Wegen jener technischen Verschiedenheit gegenüber dem echten Victoryns und wegen eines anderen Momentes, auf das weiter unten noch verwiesen werden wird, wollen wir vorläufig nur die Komposition dieses „Geruches" für Victoryns in Anspruch nehmen, für die Ausführung selbst aber keinen bestimmten Namen nennen.

Wir können nun einen Schritt weiter gehen, durch den wir zu anderem Beweismaterial für die Richtigkeit dieser Annahme, daß die Komposition jenes Bildes auf Victoryns zurückgeht, geführt werden. Jenes Bauerninterieur in Budapest versinnbildlicht in unzweideutiger Weise den Geruch. Das Bild von Victoryns in Kopenhagen darf sicher als sittenbildliche Darstellung des Geschmackes aufgefaßt werden. Bei der Beliebtheit, die die serienweise Darstellung der fünf Sinne im XVII. Jahrhundert genoß, ist es dann mehr als wahrscheinlich, daß es auch von A. Victoryns eine Folge von Darstellungen der fünf Sinne gab, zu der diese beiden Kompositionen gehörten. Es handelt sich nun darum, die drei noch fehlenden Bilder dieser Reihe, die gewiß in ähnlicher Auffassung und in einheitlichem Format gemalt waren, aufzufinden. In der Tat ist die ganze zusammengehörige Folge auch noch erhalten, freilich nicht mehr im Original. In der Sammlung der Akademie der bildenden Künste in Wien befindet sich, katalogisiert als „Kopien nach A. van Ostade", die von uns gesuchte vollständige Suite der Darstellungen der fünf Sinne. Und zwar stimmen darunter der „Geruch" genau überein mit dem eben besprochenen „Geruch" in Budapest (der dort als Original von A. van Ostade gilt, weshalb jenes Akademiebild nur als Kopie nach A. van Ostade angesprochen wird[1]) und der „Geschmack" mit dem Kopenhagener signierten Victoryns. Die Angabe des

(1) Vergl. Th. v. Frimmel, Kleine Galeriestudien, 1892, Bd. I, Seite 163/64 und im Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. XIV, Seite 82.

Digitized by Google

Wiener Akademiekataloges, daß der hier befindliche „Geschmack" die Kopie eines anderen in Budapest befindlichen, angeblich von A. v. Ostade herrührenden Bildes (Katalog 1906, Nr. 486) sei, ist irrig. Diese angebliche Kopie nach A. van Ostades „Geschmack" ist vielmehr eine Kopie des auf Tafel 69 abgebildeten „Geschmackes" von A. Victoryns in Kopenhagen. Diese Kopie in Wien ist aber nicht die einzige; es sind mir von dem Victoryns in Kopenhagen außerdem noch vier andere geringere Wiederholungen (also wohl Kopien) bekannt. Davon war die eine auf der Versteigerung von Keller u. a. in Frankfurt a. M. am 17. Mai 1904, Nr. 82 (als Jan Steen; H. d. G., Holl. Maler, Bd. I, Nr. 713g mit dem Vermerk, daß die Echtheit nach der Abbildung im Katalog zweifelhaft erscheine[1])); das andere Exemplar war auf der Versteigerung Lürman aus Bremen in Berlin am 10. April 1905, Nr. 83 (als Pieter de Bloot; 24×29 cm), das dritte befand sich in der Sammlung Dr. med. Adolf Hommel in Zürich, die am 19. und 20. August 1909 versteigert wurde (24×34 cm)[2]). Das vierte Exemplar endlich besitzt Herr Mr. W. H. Köhler in Maarssen (Holland), von dem ich durch Vermittlung von Herrn Prof. Dr. W. Martin eine Photographie seines Bildes erhielt.

Die Größe eines jeden der fünf Exemplare in der Wiener Akademie beträgt 24×34,5 cm, kommt also derjenigen des Victoryns in Kopenhagen (der 23×32 cm mißt) sehr nahe. Die Abmessungen des „Geruches" in Budapest sind dagegen viel größer, 32,5×44 cm, und schließen daher die oben schon aus einem anderen Grunde in Frage gestellte Möglichkeit, daß dies Bild zu der zusammengehörigen originalen Folge von Victoryns zu rechnen sei, aus. Es ist entwender eine eigenhändige Replik, oder aber eine gute Kopie. Das letztere dürfte wahrscheinlicher sein.

Auch von diesem „Geruch" gibt es noch andere Wiederholungen. Eine befindet sich in der Sammlung P. Delaroff in St. Petersburg; eine weitere war auf der Versteigerung Hoogendijk in Amsterdam am 28. April 1907, Nr. 275 (Holz 22×33 cm).

Auf dem das „Gehör" (Abb. 4) darstellenden Bild in der Wiener Akademie sitzen in einem Bauernhaus zwei Männer und eine Frau um einen am Boden stehenden Krug und singen nach Notenblättern. Ein hinter ihnen stehender Bauer begleitet sie auf der Dudelsackpfeife. Am Boden links hinten spielen zwei Kinder bei einem Faß mit einem Hündchen.

Die Beschreibung der Darstellung des „Gefühles" (Abb. 5) lautet im Wiener Akademiekatalog[3]): „In einem Zimmer, das an den Wänden mit allerhand fratzenhaften Bildern und Geschirren ausgestattet ist, führt ein Quacksalber, welcher rechts auf einem Schemel sitzt, an der Zehe eines Bauern eine blutige Operation aus. Rückwärts steht ein anderer Bauer, auf seine Krücke gestützt, die rechte Hand in der Schlinge. Im Hintergrund links bereitet ein Junge das Verbandszeug vor." Auch von dieser Darstellung lassen sich vorläufig noch zwei Wiederholungen nachweisen, im Museum in Helsingfors und in der Sammlung Holländer in Berlin. Dies letztere

(1) Mitteilung von Herrn Dr. K. Erasmus im Haag.

(2) Dies Bild und noch einige andere wurden mir aus Photographien im Besitze von Herrn Dr. C. Hofstede de Groot im Haag bekannt. Im Versteigerungskatalog wurde es unter Nr. 102 als „Art des A. v. Ostade" geführt.

(3) Bei der ersten Niederschrift dieses Aufsatzes standen mir von den Wiener Akademiebildern noch keine Photographien zur Verfügung, so daß ich mich an die Katalogbeschreibungen halten mußte. Herr E. Weiß war später so liebenswürdig, meine darauf gegründeten Vermutungen an Ort und Stelle nachzuprüfen und zu bestätigen. Auch photographierte er die Bilder für mich. Für beides spreche ich ihm auch an dieser Stelle meinen Dank aus.

Digitized by Google

Exemplar, das sicher nur eine Kopie nach dem verschollenen Original von Victoryns sein kann, ist in Holländers Werk „Die Karikatur und Satire in der Medizin" (Stuttgart, F. Enke 1905) abgebildet; das erstgenannte Exemplar, wohl auch keine eigenhändige Arbeit von A. Victoryns, wurde mir aus einer Photographie im Besitze von Dr. Hofstede de Groot bekannt.

Die Darstellung des Gesichtssinnes endlich ist sowohl in mehreren Repliken wie in einer Variante (in einer Radierung und einer Rötelzeichnung) erhalten: 1. in der Akademie in Wien (Katalog-Nr. 902), 2. im Prado in Madrid (als Isack van Ostade, Katalog 1907, Nr. 1515, Abb. 6), 3. in der Sammlung Holländer und auch in dem schon zitierten Werke des Besitzers reproduziert, 4. Versteigerung Gräfin Reigersberg in Köln am 15. Oktober 1890, Nr. 111 (Holz 24×34 cm; rechts auf dem Gebälk bezeichnet: Ostade) und 5. Versteigerung T. Hermesdorff u. a. in München am 14. Dezember 1905, Nr. 155 (Holz 26×35 cm; bez.: A. O.).

Die Variante, wo der Mann, dessen Kopf gelaust wird, von vorn gesehen ist, und wo im Hintergrund statt der Frau und des Kindes am Schrank nur ein Suppe essendes Kind steht, ist in der von Bartsch unter Nr. 35 der Radierungen von A. v. Ostade beschriebenen „Lauserin" (Abb. 7) erhalten, die man jedoch längst nicht mehr als Originalarbeit von A. van Ostade ansieht. Sie wird von einigen für eine Arbeit von Isack van Ostade (ohne Grund) gehalten; nach anderen soll sie von van Basse herrühren. (Unter diesem Namen liegt sie auch im Amsterdamer Kupferstichkabinett, nach welchem Exemplar die Abbildung gemacht wurde.) A. von Wurzbach nimmt dagegen als wahrscheinlichen Radierer Fr. v. d. Wijngaerde an. Ich lasse es dahingestellt, von wem die Ausführung der Radierung selbst[1]) herrührt; sicherlich wohl geht sie auf eine vorläufig noch verschollene Originalarbeit von Victoryns zurück. Hier berührte sich meine Ansicht mit der Karl Madsens, der diese strittige Radierung dem Victoryns zuschreibt (im Katalog der Kopenhagener Galerie) — wahrscheinlich auf Grund der stilistischen Übereinstimmung jenes Blattes mit dem Victoryns im Kopenhagener Museum. Ich selbst kam zu dem eben geäußerten Resultat auf dem Wege der Vergleichung des Kopenhagener Victoryns mit dem Budapester „Geruch"; wie ich nebenbei hinzufügen möchte, ohne vorher um die Madsensche Zuschreibung der Radierung an Victoryns gewußt zu haben; ich hatte die diesbezügliche Notiz im dänisch geschriebenen Katalog zuerst übersehen. — Die von Schönbrunner und Meder, „Handzeichnungen der Albertina u. a. Sammlungen", Bd. XII, unter Nr. 1371 abgebildete Rötelzeichnung entspricht jener Radierung ganz genau. Da sicheres Vergleichungsmaterial an Zeichnungen von Victoryns fehlt, läßt sich nicht mit Bestimmtheit angeben, ob es etwa eine eigenhändige Vorzeichnung von Victoryns für die Radierung ist, oder ob es sich um eine Nachzeichnung danach von anderer Hand handelt. Die Gegenüberstellung der beiden Blätter spricht aber eher für das letztere. In diesem Sinne äußerten sich auch Schönbrunner und Meder: „Direkte Kopie nach der Radierung B. 35: Die Lauserin, als Beispiel einer alten Schulübungszeichnung."

Die bisherigen Ausführungen ergeben als Resultat, daß die fünf Sinne in den vorliegenden Kompositionen zusammengehören und daß diese sowohl aus stilistischen Gründen, wie auch darum, weil ein zu der Folge gehöriges Bild die echte Signatur des A. Victoryns trägt, diesem zuzuschreiben sind und nicht dem Adriaen van Ostade.

Es bleiben dazu aber noch zwei Fragen zu beantworten. Erstens: geht der

(1) Eine sehr genaue Radierung im Gegensinn hat danach Charles Hodges gemacht.

Digitized by Google

Ostadenachahmer A. Victoryns hier etwa auf Kompositionen A. van Ostades direkt zurück, d. h.: tritt er nur als Kopist auf — auch da, wo er voll signiert? Diese Frage dürfte, solange nicht eine als A. van Ostade wirklich gesicherte derartige Komposition nachzuweisen ist, wohl mit nein zu beantworten sein. Einmal wegen der Signatur auf dem Kopenhagener Bild, die Victoryns wahrscheinlich nicht auf eine gestohlene Komposition gesetzt haben würde, und dann deshalb, weil die Kompositionen der Bilder für A. van Ostade doch wohl auch zu schwach, der Raum ohne Tiefenwirkung, die Darstellung zu geistlos, zu grobspaßig und ohne eigentlichen Humor ist.

Die zweite Frage wäre die: wie verhalten sich die verschiedenen Wiederholungen derselben Kompositionen zu einander? sind es eigenhändige Repliken oder Wiederholungen von anderer (Kopisten)hand? Hierauf wurde in einigen Fällen, wo die Ausführung weit hinter der des Kopenhagener Bildes zurücksteht, bereits dahin geantwortet, daß es sich um Kopien handeln müsse. Als Originalarbeit könnte höchstens das das „Gesicht" darstellende Bild im Prado in Madrid in Betracht kommen, dessen Ausführung weit besser als die der übrigen Stücke ist, und dessen Abmessungen mit denen des Kopenhagener Victoryns so gut wie übereinstimmen (23×32 cm). Die Originale der übrigen drei Sinne, „Gehör", „Geruch" und „Gefühl", sind vorläufig noch als verschollen zu betrachten[1]). Gleichwohl braucht es nicht ganz ausgeschlossen zu sein, daß Victoryns sich nicht auch selber kopierte, zumal sich diese Folge der fünf Sinne beim Publikum einer außerordentlichen Beliebtheit erfreut haben muß. Um hier zu einer Entscheidung zu kommen, müßten die einzelnen Wiederholungen selbst genau miteinander verglichen werden — eine Arbeit, die sich aber der künstlerisch doch auf einer ziemlich niedrigen Stufe bewegenden Objekte wegen kaum lohnt, und die uns hier auch zu weit führen würde.

Mit den eben behandelten Bildern der fünf Sinne und den paar anderen erwähnten Stücken kann das „Werk" des A. Victoryns unmöglich erschöpft sein. Vielmehr wird man wohl annehmen müssen, daß noch eine Reihe von Arbeiten seiner Hand unter falscher Flagge im Bilderbestande unserer Galerien und Sammlungen segeln werden, vor allem wohl als Werke des Adriaen van Ostade. Wir sahen schon bei jenen fünf Sinnen, daß Originale wie Repliken bzw. Kopien teils dem jungen A. van Ostade, teils seinem Bruder Isack, ferner dem Pieter de Bloot oder sogar Jan Steen fälschlich zugeschrieben wurden. Eine nicht unwichtige und auch interessante Aufgabe scheint mir nun, wo wir uns von dem Stil und den Eigentümlichkeiten des Victoryns ein genaueres Bild machen können, weiter die zu sein, das „Werk" Adriaen van Ostades im Hinblick auf Victoryns vergleichend durchzuprüfen und zu sehen, ob sich darunter nicht einige Stücke zu einer — sagen wir jetzt einmal — dem Victoryns nahestehenden Gruppe vereinigen lassen. Daran dürften sich dann weitere Untersuchungen und Entscheidungen über die Frage anschließen: was ist nun wirklich von A. v. Ostade, was etwa von Victoryns? Dies ist das Problem, das die Beschäftigung mit Victoryns stellt. Seine Lösung wird wegen des weiten Zerstreutseins des in Frage kommenden Bildermaterials und der sehr beschränkten Anzahl von vorhandenen Photographien, gerade nach Bildern in

(1) Die von Karl Madsen erwähnten beiden Bilder im Schloß Fredensborg, die ich leider noch nicht sehen konnte, haben die gleiche Größe wie das Kopenhagener Bild. Sie gehören vielleicht auch zu der Serie und erweisen sich womöglich noch als zwei von den noch gesuchten drei Originalen.

Digitized by Google

kleineren oder abgelegenen Sammlungen, sehr erschwert. Das Ergebnis eines Versuches werde ich eventuell in einem späteren Artikel mitteilen.

Hier sei zunächst noch kurz auf den großen Qualitätsunterschied der beiden signierten Bilder von Victoryns in Kopenhagen hingewiesen. Vergleicht man beide, so fällt die große Schwäche der „Schule" merkwürdig auf. Die Ausführung der Gesichter, der Gewandung (der Falten) ist viel roher, die Gesichtstypen der Kinder haben etwas greisenhaftes an sich, wodurch die Figuren etwas zwerghaft wirken. Im übrigen finden wir aber auch hier das klobige Meublement, die kahle getünchte Wand und eine geringe Tiefenwirkung des Raumes, obgleich sie wohl beabsichtigt war. Jedenfalls ist ein Qualitätsunterschied in den beiden Bildern deutlich wahrzunehmen, so daß die Möglichkeit eines Fortschreitens in der Kunst des Victoryns wohl angenommen werden darf.

In diesem Zusammenhang wäre auch zu überlegen, ob Victoryns sich nur die Frühwerke Adriaen van Ostades zum Vorbild genommen hat, oder etwa auch Gemälde A. van Ostades aus späterer Zeit, solche wo dieser zahlreiche schmausende und trinkende Bauern und Bäuerinnen in einer großen Wirtshausdiele darstellt, wie auf dem Dresdener Bild von 1679 etwa, wo die Komposition mit einer meisterhaften Sicherheit und Verschiedenheit in den Figurengruppierungen in die Tiefe geführt wird. Dies darf man vielleicht annehmen bei einem „Geschmack" im Museum der Schönen Künste in Budapest, Katalog 1906, Nr. 486, (Abb. 8), der dort dem Adriaen van Ostade selbst zugeschrieben wird, obwohl das Bild stilistisch dem Victoryns der Kopenhagener Galerie so nahe steht, daß man es für diesen wohl in Anspruch nehmen darf. Das Bild gehört freilich nicht in jene auf Victoryns zurückzuführende, oft kopierte und in der Wiener Akademie in schlechten Kopien vollständig erhaltene Reihe der fünf Sinne, wie in der oben bereits erwähnten Notiz im Katalog der Wiener Akademie fälschlich angenommen wird. Die Abmessungen des Bildes sind dafür zu groß (40×58,5 cm), die Figuren zu zahlreich und die Komposition abweichend von dem in jenen fünf Gemälden gewahrten Grundprinzip. Hier hat der Maler ein viel geräumigeres Interieur genommen und hat es auch reicher mit Hausgerätschaften und dergleichen malerisch auszustaffieren versucht. Auch der Hintergrundswand, die sonst einfach weiß getüncht war, hat er die Kahlheit durch die Markierung der einzelnen Backsteine nehmen wollen. Eine neue Lichtquelle durch ein Fenster oder eine Türe brachte er aber nicht an. Es wäre die Beleuchtung dann für ihn scheinbar doch zu kompliziert geworden. In einem solchen Falle hätte er nicht allein die Wirkung der starken Seitenbeleuchtung auf die Figuren wiederzugeben gehabt, sondern er hätte außerdem noch die Wirkungen einer zweiten Lichtquelle hinter den Figuren berücksichtigen müssen. Die Schwierigkeit einer derartigen Beleuchtung wäre für ihn um so größer gewesen, als die Rückwand bei ihm im Vergleich zu Ostade lange nicht weit genug in die Tiefe gerückt ist. Die durch eine darin befindliche, ins Freie führende Öffnung geschaffene neue Lichtquelle hätte im vorliegenden Falle viel stärker mitsprechen müssen. Bei A. van Ostade können wir die Beobachtung machen, daß die offenen Türen oder Fenster im Hintergrund immer ohne Einwirkung auf die Beleuchtung des Vordergrundes sind und sein können, eben weil sie so tief hinten liegen, also den perspektivischen Regeln gemäß auch ziemlich klein sind und nur dazu dienen, den Hintergrund nicht ganz im Dunkel verschwinden zu lassen. Es wird so dem stärkeren Licht vorn ein zweites schwächeres im Hintergrund gegenübergebracht, das für die Raumwirkung von nicht geringer Wichtigkeit ist. Auf dem Budapester „Geschmack" war so etwas nicht möglich. Die Rück-

Digitized by Google

wand befindet sich auf diesem Bilde noch viel zu weit vorn, eigentlich direkt hinter den Figuren, ohne noch Raum zwischen sich und ihnen frei zu lassen. Auch wird sie selbst noch zu stark von der sehr hellen Seitenlichtquelle des Vordergrundes getroffen, als daß sie einen wirkungsvollen Kontrast gegenüber der durch die Öffnung rechts hinten geschaffenen anderen Helligkeit abgeben könnten. Durch die Tür, die dort geöffnet wird, dringt kein Licht ein; was wir an Helligkeit durch die zum größten Teil von dem hereinkommenden Bauern verdeckte Türöffnung sehen, ist schwächer als das Licht, das in der Mitte auf der Hintergrundswand liegt. In den Typen kann man wohl auch einen etwas engeren Anschluß an spätere Werke Adriaen van Ostades wahrnehmen. Sie sind nicht mehr so grob wie ehedem, die Nase nicht mehr ganz so klobig. Dagegen behält Victoryns die dicken, untersetzten Körperformen bei, ja verstärkt sie fast noch etwas gegen früher. Die Möglichkeit einer Weiterentwicklung des Victoryns — im Anschluß an die des A. van Ostade — noch über das Kopenhagener Bild hinaus dürfte hiermit wohl wahrscheinlich gemacht sein. Denn dieser „Geschmack" in Budapest stellt den anderen Kompositionen von Victoryns gegenüber ohne Frage die dritte Stufe eines künstlerischen Fortschreitens dar. Diese Feststellung kann für uns bezüglich des Verhältnisses des Victoryns zu A. v. Ostade und die eventuelle Zuschreibung einer Reihe von Gemälden, die noch für Werke des A. van Ostade gelten, an Victoryns von Wichtigkeit sein.

Außer den acht Victorynsabbildungen liegen diesen Zeilen zur bequemeren Vergleichung noch die Reproduktionen von vier Gemälden Adriaen van Ostades bei, zwei frühe und zwei aus seiner späteren Periode.

Digitized by Google

AUSSTELLUNGEN VON MINIATURMALEREIEN AUS DEM ISLAMITISCHEN KULTURKREIS IN MÜNCHEN 1910

Mit neun Abbildungen auf vier Tafeln

Von AUGUST L. MAYER

Die Geschichte der orientalischen Miniaturmalerei ist ein noch ziemlich unbebautes Feld. Namentlich in Deutschland kümmerte man sich bisher sehr wenig um dieses Gebiet, nur Sarre hat in einigen Aufsätzen im Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen die allgemeinere Aufmerksamkeit darauf zu lenken versucht. Das Interesse für diesen Zweig islamitischer Kunst dürfte aber nun erheblich wachsen dank der großen Ausstellung von Kunstwerken aus dem islamitischen Kulturkreis, die dieses Jahr in München stattfindet. Eine Fülle von Material wird hier dem Forscher geboten, fast lückenlos rollt sich die Geschichte der orientalischen Miniatur vor seinen Augen auf[1]). Eine willkommene Ergänzung zu der Hauptausstellung bilden die Sonderausstellungen der Hof- und Staatsbibliothek in München sowie die des Kunsthändlers Kevorkian aus Paris (im Bazar der Ausstellung).

Die große Malerei spielt im muhamedanischen Kunstkreis eine überaus geringe Rolle. Eigentliche Tafelgemälde gibt es so gut wie überhaupt nicht, und die Wandmalereien sind entweder wie die im Schlößchen Amra aus dem achten christlichen Jahrhundert in antikem, griechischen Stil gehalten, oder sie besitzen wie die vor zwei Jahren aufgedeckten Wandgemälde in der Alhambra zu Granada vollständig den Charakter von Miniaturen.

Ein großes Hindernis für die muhamedanischen Maler ist das Verbot, das auf die mündliche, neben dem Koran bestehende Überlieferung, zurückgeht: Keine menschliche Gestalt im Bild darzustellen. Durch dieses Verbot wurden vor allem die Türken getroffen, während die Perser, die als Schiiten sich nicht an die mündliche Überlieferung kehren, in der glücklichen Lage waren, dieses Gesetz übertreten zu können. Religiöse und juristische Bücher haben freilich auch sie niemals mit menschlichen Darstellungen, sondern nur mit ornamentalem Schmuck ausgestattet. Es ist daher nicht zu verwundern, daß die persische Miniaturmalerei eine führende, überragende Stellung einnimmt. Die Miniaturen, die in der Türkei ausgeführt worden sind, stammen meistens von Persern und sind in der Mehrzahl nichts anderes als Kopien nach persischen Vorlagen.

Die persische Malerei weist namentlich in den frühesten Zeiten einen stark mongolischen und chinesischen Einfluß auf. Ihre Hauptblütezeit fällt in das Ende des XV. und den Anfang des XVI. Jahrhunderts. Im XVII. setzt bereits der Verfall ein, wenn auch ein so eigenartiger Meister wie Rizad Abbasi in diesem Jahrhundert gewirkt hat. Man beginnt vor allem alte Vorlagen massenhaft zu kopieren. Damit kommen wir zu einem Punkt, der die persische Miniatur stark von der europäischen unterscheidet. Sie besitzt nicht nur ein engeres Stoffgebiet, sondern ist auch erfindungsärmer. Bekannt ist, daß die persische Miniatur auf perspektivische und Schattenwirkungen keine Rücksicht nimmt. Was das formale anlangt, so ist die persische Miniatur grundverschieden von der europäischen, durch

(1) Für den wissenschaftlichen Katalog der Ausstellung hat Ernst Kühnel die Abteilung Buchkunst in ausgezeichneter Weise bearbeitet.

Digitized by Google

die anderen Beziehungen zwischen Schrift und Bild einerseits und Bild und Rand andererseits. In der persischen Kunst wird nie ein Buchstabe durch eine Miniatur lebendig gemacht, es ist aber auch die ganzseitige Miniatur ohne jede Schrift ziemlich selten.

Die Schrift dient zur Ornamentierung des Bildes, sei es gewissermaßen als Randornament oder als Farbflecken im Bild selbst. Nicht das Bild soll die Schrift, sondern die Schrift soll das Bild lebendig machen. Also gerade umgekehrt wie in Europa. Es fehlt, wie schon gesagt, völlig das Bestreben, dem Buchstaben Leben zu verleihen, indem man ihn wie in Europa mit einer Ranke, einer menschlichen Figur oder einem Fabelwesen schmückte, geschweige denn ihn als etwas derartiges gestaltete. Die Schrift dient eben genau wie in der Architektur so auch in der Miniatur als Ornament. Das Ornament unterwirft sich alles und dies geht soweit, daß selbst die stilisierten Wölkchen nicht selten mit Ornamenten geschmückt werden.

Die freien Beziehungen zwischen Schrift und Bild und Rand wie im Abendland gibt es in Persien nicht. Das Bild ist streng gefaßt. Und doch wird der stets sorgsame angegebene Bilderrahmen als Rahmen — nach europäischem stilistischem Empfinden — nicht respektiert. Häufig kann man erkennen, wie Menschen oder Tiere mit den Füßen die Rahmenbreite durchbrechen und auf der äußersten Randlinie des Rahmens aufstehen. Damit aber nicht genug. In dem Bestreben, doch eine lebendige Beziehung zwischen Bild und Blattrand herzustellen, läßt der persische Künstler Turmknäufe, Lanzenspitzen, Baumwipfel, Pferdeschweife und Füße stark über das Bild hinaus in den Rand hineinstehen. Man wird diese Überschneidungen des Bildrahmens vielfach mehr als ein Hineinstechen in den Rand, als eine Verletzung des Randes, wie als einen Beitrag zu seiner Verlebendigung empfinden.

Vor allem aber macht sich, wie ja so häufig in der islamitischen Kunst, auch hier das handwerkliche zu sehr bemerkbar. Vielfach ist es nur die überaus große Feinheit der Ausführung, die den Beschauer besticht. Wirklich bedeutende Künstler findet man recht selten.

Weit weniger künstlerisch hochstehend und von geringerer Eigenart, der europäischen Kunst jedoch in vielem verwandter als die persische ist die indische Miniatur. Der stark ausgeprägte Sinn für die Landschaft mit Abend- oder Nachtstimmung, für Waldeinsamkeit und glühende Sonnenuntergänge erinnert mehr als einmal an unsere deutschen Meister, vor allem an Altdorfer. Daneben aber findet man ein ungewöhnliches Verständnis für den Reiz des Halbnackten, für das Raffinement des kaum verhüllten oder durch die Verhüllung nur umso reizvoller wirkenden Frauenkörpers. Man denkt unwillkürlich an einen — stark verfeinerten — Cranach. Ganz außergewöhnlich groß ist die Anzahl der Porträts, die meist im Profil wiedergegeben sind.

Durch Sarre wissen wir, daß Rembrandt derartige indische Miniaturen besessen hat. Er benutzte sie aber weniger als künstlerische Vorlagen sondern als Kostümmuster für seine orientalischen Darstellungen. Was er künstlerisch aus so schwachen Blättern wie den „sitzenden Scheikhs“ zu machen verstanden hat, beweisen seine Radierung „Abraham die Engel bewirtend“.

Die ältesten in München ausgestellten Miniaturen stammen aber weder aus Persien noch aus Indien, sondern aus Mesopotamien. Es sind Fragmente einer physikalischen Abhandlung vom Ende des XII. Jahrhunderts (577—582, Martin-Stockholm und Goloubeff-Paris). Dargestellt sind mechanische Spielereien, bei denen

Digitized by Google

menschliche Figuren verwertet sind, die goldene Nimben tragen. Etwas jünger ist die arabische Übersetzung des Pharmakologs des Dioskurides (583—591, Martin und Rosenberg, Abb. 5) geschrieben und ausgemalt von Abdallah ben el Fadhl 619 = 1223. Sehr bemerkenswert ist dann der große Koran Nr. 593 aus der Sammlung Moritz-Kairo mit dem geometrischen Strahlenmuster, der um 1308 in Ägypten entstanden ist. Die Staatsbibliothek hat von Miniaturenhandschriften aus diesem Kreis ausgestellt: C. arab. 464. Qazwini: Kosmographie, in Damaskus 768—1366 geschrieben. Die Miniaturen weisen unverkennbar byzantinischen Einfluß auf. Eine jüngere, weit rohere Wiederholung ist c. arab. 463. Die Handschrift c. arab. 616 Abdallah b. al Mergaffa: Kalila und Dimna mit 73 Miniaturen ist dem Katalog zufolge in Ägypten im XV. Jahrhundert entstanden. Sie dürfte aber wohl noch dem XIV. Jahrhundert angehören. Die Miniaturen stehen denen des genannten Pharmokologs nahe, sind aber reifer und von höherer Qualität. Eine weitere Abschrift von Kalila und Dimna, in jeder Hinsicht aber geringer, ist c. arab. 615.

Überaus eigenartig wirken die unter Nr. 645 ausgestellten Blätter, Teile eines Korans (Martin), aus Marokko (?) vielleicht auch aus dem XV. Jahrhundert. Die Ornamente mit den Zweigmotiven, die die Ränder der Blätter beleben, erinnern am meisten von allem mohamedanischen Buchschmuck an abendländische Dinge. Man denkt unwillkürlich an die hoch- und spätgotischen schmiedeeisernen Bänder, die raketenartig über die Türseiten der Schränke aus jener Zeit fahren.

Unter den persischen Miniaturen bildet der Sammelband aus der Kaiserl. Yildiz-Bibliothek zu Konstantinopel (649) die pièce de résistance, ja man kann getrost sagen, daß er eines der bedeutendsten Stücke der ganzen Ausstellung überhaupt ist. Er enthält wohl an die 500 Miniaturen, die sich über 500 Jahre erstrecken (XIII.—XVII. Jahrhundert), und zwar sind es nicht nur ausgeführte Miniaturen, sondern zum großen Teil Studienblätter, die vielfach von großem Reiz und hohem künstlerischen Wert sind. Besonders vorzüglich sind namentlich eine ganze Reihe von Tierstudien, so ein Löwe, der mit der Tatze den Speer, der ihn getroffen, aus dem Auge zu reißen sucht, ferner eine Gruppe von Löwen und Wölfen, die ein Kamel zerfleischen, Pfauen usw. Viele Blätter zeigen deutlichen Einfluß von chinesischen Vorbildern, die meisten dürften aus Westturkistan stammen. Interessant ist, daß eine ganze Anzahl von Zeichnungen, die mit dem Pinsel oder dem Silberstift ausgeführt sind, in den Konturen feine Nadelstiche aufzeigen, ein Beweis dafür, daß man sie in späterer Zeit kopiert hat.

Dem XIV. Jahrhundert gehört 650 Kazwini, Kosmographie an (Sarre-Berlin, Abb. 3), vielleicht ein Werk der Schule von Samarkand mit zahlreichen Darstellungen von Engeln, Tieren und Fabelwesen. Um 1400 mag das „abschiednehmende Liebespaar" anzusetzen sein, eines der größten Blätter aus dem genannten Yildizband. Zu der Frauengestalt finden sich in dem Band zwei Studien, bzw. Repliken.

Ein hervorragendes Stück des XV. Jahrhunderts ist das auf Seide gemalte Porträt des Kaisers Timur (665 J. D. Paris). Von Miniaturenhandschriften aus diesem Jahrhundert sind besonders zu nennen: ein Koran mit Prunkseiten von dem Kalligraphen Ahmed ben Mohamed von Tebriz 866 = 1463 (652 Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag); Firdusi: Schah-Name (659 Jeuniette-Paris) 891 = 1487 datiert. Eine ganze Reihe interessanter Handschriften stellt Schulz-Berlin aus: 653 Nizami Khamse. Kalligraph Derwisch Abdallah aus Isfahan 868 = 1463, weiter eine Doppelminiatur Kampfszene und Interieur (655) datiert aus demselben Jahre, dann, ein Glanzstück der Ausstellung, 656. Safer Name (Geschichte Timurs)

Digitized by Google

geschrieben von dem Kalligraphen Schir Ali für den Timuriden Hussein Behaden Khan und mit zwölf Miniaturen von der Hand des Meisters Behzad geschmückt 872 = 1467 (Abb. 9).

Behzad bezeichnet den Höhepunkt der persischen Miniaturenmalerei. An Feinheit der Ausführung steht er unübertroffen da. Es ist daher kein Wunder, daß man den Namen des Meisters vielfach mißbraucht und gefälscht hat. Von den in München ausgestellten Stücken ist nur die Doppelminiatur bei Kevorkian eine sichere Arbeit des Künstlers (Abb. 7). Martin weist Behzad auch das Blatt 676 (J. D.-Paris) zu, das einen türkischen Prinzen darstellt und offenbar eine Kopie nach dem bekannten Blatt Bellinis im Besitze Martins ist. Die Inschrift Behzad trägt auch das überaus fein ausgeführte Bildnis eines Derwisch aus Bagdad (678 Martin), ein um 1500 entstandenes Blatt.

Um die gleiche Jahrhundertwende ist 661 Schah Name geschrieben und gemalt worden, datiert 902—910 = 1499—1507, aus der Sammlung Schulz, vor allem wegen der überaus reichen Tierdarstellung bemerkenswert, doch wirken die Blätter überfüllt.

Überaus reizvoll ist die Miniatur 666 (Musée des Arts décoralifs-Paris) Damen in einem Garten darstellend, von einem Perser im XV. Jahrhundert nach einem chinesischen Vorbild ausgeführt. Von großem Interesse ist dann 667 (v. Goloubef-Paris, Abb. 2): Fürst mit Dienerschaft, eine Miniatur auf Seide, die offenbar ein in Persien lebender Chinese in persischer Art, aber doch mit unverkennbaren Anklängen an die Kunst seiner Heimat, gemalt hat.

Von persisch-mongolischen Miniaturen jener Zeit seien dann noch genannt: 670 (Martin) Frauenfigur, das Gewand vor allem blau und zinnober; 674 (Bourgeois Paris), vielleicht später entstanden, sowie das überaus subtil ausgeführte Jünglingsporträt vom Ende des XV. Jahrhunderts (675 Martin).

Der Schule von Samarkand um 1500 gehört die Engelsfigur 685 (Martin) an, während der Engel auf Goldgrund (686 Martin) vielleicht eine spätere Kopie nach einem alten Original ist.

Dem frühen XV. Jahrhundert gehört das Blatt mit den im Fluß treibenden Tieren in der Ausstellung Kevorkian an, während eine größere Handschrift ebenda erst aus dem späteren XV. Jahrhundert stammt (Abb. 8).

Die Staatsbibliothek stellt von Werken jener Zeit ein Schah-Name (c. pers. 8) aus, 902 = 1496 vollendet, ferner c. pers. 15: Gânû Hamse mit überaus prächtigen ganzseitigen Miniaturen.

Schließlich seien noch von Blättern aus jener Zeit das sitzende Mädchen mit einer Blume (669 Goloubef) und 673 (Schulz) erwähnt: ein sitzender Knabe an einem Bach vom Meister Abdallah. Die ganze Poesie der Szene wird leider durch den Goldgrund erschlagen.

Von Miniaturenhandschriften des XVI. Jahrhunderts ist zunächst 688 (Schulz) zu nennen: Nizami Khamse. Kalligraph Mohamed Kami aus Isfahan, datiert 915 = 1507 und 934 = 1527. Die Tierdarstellung ist besser als die der Menschen. Bedeutender als dieses Werk erscheinen die Miniaturen, welche die vom Kalligraphen Schah Mahmud esch Schami aus Tebriz geschriebene persische Dichtung illustrieren (690 Martin), datiert 945 = 1539.

Die Staatsbibliothek besitzt aus diesem Jahrhundert einige ganz hervorragende Stücke, so die Geschichte von Laila und Megnum 919 = 1513 mit kleinen aber sehr fein ausgeführten Miniaturen; c. pers. 66. Emir Hasan aus Dihli: Diwân 941 = 1534 mit vier ganzseitigen Miniaturen von großer Güte. Die Bäume auf dem

Digitized by Google

Goldgrund wirken mit ihrem blütenreichen Geäst wie das Muster eines Brokatstoffes. Aus dem gleichen Jahr stammt c. pers. 74 Hâfiz: Diwân, drei Blätter mit sehr reicher Tierdarstellung. Drei sehr kleine Miniaturen, die merkwürdig matt im Ton sind, enthält die 978 = 1570 von Alî b. Hodawerdi geschriebene und ausgemalte Schrift Gulistân. Sehr schön ist das doppelseitige ornamental ausgeschmückte Titelblatt von Cod. pers. 144. Sa ʿdî: Gulistân und Bustân.

Der religiöse Text 695 (Kunstgewerbliches Museum, Frankfurt a. M.) ist mit äußerst regelmäßigen Arabesken ausgeschmückt. Es ist dies das merkwürdige, daß gerade die Gegenden, deren Kunst man mit Recht malerisch nennt, im Ornament äußerste Strenge zeigen, eine Strenge, die oft an Trockenheit streift und umgekehrt. Man denke nur an den Unterschied zwischen der leichten freien Ornamentik in dem durch und durch zeichnerischen Florenz und der streng gebundenen in dem malerischen Venedig. Im Orient kommt eben wie in Venedig ein gewisser handwerklicher Zug zum Durchbruch, den Jakob Burckhardt als Schreinergeist bezeichnet hat.

Ikonographisch interessant ist die Doppelminiatur aus Laila und Megnum (700 Goloubew, ein anderes Blatt aus demselben Band ist 699, Nelidow-Budapest) wegen des Engelskonzertes in den Lüften.

Von Pinselzeichnungen aus dem XVI. Jahrhundert seien die beiden Blätter, 704, Reiter und Drache, sowie 791, Tierskizzen aus der Sammlung Martin, zunächst erwähnt. Daß das zweite Blatt von Kühnel im Katalog ins XVII. Jahrhundert gesetzt wurde, beruht wohl nur auf einem Versehen. 705, Drache und Phönix, getönte Pz. (Martin) wirkt wie ein Vorsatzblatt. Die Studienblätter 706, Reh (Martin), und 707, Hase (Goloubew) get. Pz., glaubt Martin Bellini zuweisen zu können, was jedoch höchst unwahrscheinlich ist.

Von ganzen Miniaturenhandschriften aus dem XVII. Jahrhundert sind nur wenige ausgestellt: 717, (Schulz) Nizami. Kamse. Die acht Miniaturen von dem Kalligraphen Schah Kasim ausgeführt und 1013 = 1604, 1035 = 1625 datiert, wirken noch recht altertümlich. Die unbedeutenden Randmalereien stammen aus späterer Zeit. Sehr lebendig wirken die Miniaturen von 718 Firdusi: Schahname (Folkwangmuseum), die dem Anfang des XVII. Jahrhunderts angehören. Vom Ende dieses Jahrhunderts stammt der cod. pers. 10 der Staatsbibliothek gleichen Inhalts wie der vorhergenannte Band. Er enthält über 200 Miniaturen, an denen zum mindestens zwei Maler gearbeitet haben. Die Blätter sind lange nicht mehr so fein ausgeführt wie früher und der Manierismus macht sich schon stark bemerkbar. Immerhin ist dieser Codex recht bedeutungsvoll für die Geschichte der persischen Miniaturmalerei.

Unter den getönten Pinselzeichnungen des XVII. Jahrhunderts sind zunächst die von der Hand des Künstlers zu nennen, der für jene Zeit die gleiche Bedeutung besitzt wie Behzad für die zweite Hälfte des XV. und den Anfang des XVI. Jahrhunderts: Rizad oder Riza Abbasi. Auch sein Name ist vielfach auf Blättern angebracht, die gar nicht von ihm stammen. Das hervorragendste Blatt von Riza ist die bezeichnete und 1039 = 1630 datierte farbige Pinselzeichnung 747 (Sarre, Abb. 1), ein Liebespaar darstellend. Es ist hier das möglichste an Verschlingungen geleistet, trotzdem sind die Arme und Beine in ihren Bewegungen durchaus klar zu erkennen. Die Ausführung ist höchst subtil, besonders sei auf die diskrete Behandlung des Gewandmusters der Frau hingewiesen. Sehr sensibel ist das Mädchen mit dem Fächer 750 (Sarre). Von bezeichneten Werken des Rizad seien dann noch genannt: Derwisch und Prinz (748 Schulz-Berlin), Lehrer und Schülerin (749 Musée des arts decoratifs Paris, Abb. 4), Knabe mit Blumen (761 Stoclet Brüssel). Da-

Digitized by Google

gegen dürften von der Serie von Pinselskizzen aus der Sammlung Sarre (von den 53 Blättern sind 9 unter Nr. 752—760 ausgestellt) nicht alle Rizad angehören. Wohl sicher stammen von ihm 752, Einfangen eines Pferdes, 758, ein Leser, der über seiner Lektüre eingeschlafen ist, 759, ein Hornbläser.

Der eigenartige Schwung in der Linienführung des Meisters und die nicht minder eigenartige lyrische Stimmung, die seine Blätter ausströmen, sind später von Nachahmern Rizas verweichlicht und in manierierter Weise wiederholt worden. Ein Beispiel dafür bieten die Blätter 763—770 (Bernard-Paris), fast alle von einem Künstler, der mit seinen weichen fließenden Linien etwas an den Sienesen Lorenzetti erinnert, vor allem in der liegenden Frau mit dem auf ein Polster aufgestützten Arm (768). Fast zu sensibel sind stets die Hände behandelt, ein Blatt enthält überhaupt nur Handstudien. Nicht uninteressant ist 764, Liebeszene unter einem Baum und die Kupplerszene (?) 767. Besonders manieriert wirkt 763, eine Frau, die an einer Blume riecht. Sehr lebendig dagegen ist wieder 769, ein Pferd, das seinen Reiter abwirft.

Etwas härter als die Arbeiten Rizads wirken die getönten Pinselzeichnungen von Mohamed Kasim (773 a. b. Czatoryski-Museum Krakau), studierende Gelehrte im Freien darstellend. Vom gleichen Meister stammt auch 772 (Schulz), die Bastonnade eines Schülers. Im Stil verwandt sind diesen Blättern die farbigen Pinselzeichnungen 775—780 (Schulz) eine Auswahl von Illustrationen zu den Gedichten des Hafiz. 775 trägt die Künstlerbezeichnung Mohamed Ali. 777, 778 und 780 sind als Tierdarstellungen interessant, im übrigen aber ziemlich trocken. Von eigenem Reiz ist die Meerfahrt (779), wobei man trotz der vorgeschrittenen Zeit unwillkürlich einen Vergleich mit dem bekannten Gemälde unseres Lukas Moser zieht. Auch der ruhende Hirte (782 Martin) gehört in diesen Kreis.

Überaus fein ist der kniende Knabe in lichtgrünem Gewand (785 Martin. Kolor. Pz.) behandelt, ebenso das männliche Porträt 788 (Martin, get. Pz.) in lichtolivgrün. Der weiße Grund ist mit zarten Goldornamenten geziert.

Nicht minder subtil ausgeführt und von eigenartiger Stimmung ist der kniende Knabe, an einer Blume riechend und ein Buch haltend, von Scheikh Mohamed (746 Köchlin-Paris, get. Pz.). Von Interesse sind die „scherzenden Jünglinge" (807 Vignier-Paris), sehr ausdrucksvoll. Der Löwe an der Kette (802 Stoclet-Brüssel). Von ausgezeichneter Wirkung ist der Derwisch, der eine Schlange in der Hand haltend auf einem Löwen reitet von Engeln in den Lüften begleitet (804 Vignier); ein ähnliches Blatt Knabe, auf einem Löwen, besitzt Stoclet-Brüssel (803). Pikant in der Farbenwirkung ist 805 (Vignier): ein junger Mann in mattolivgrün mit blauem Schwert, neben ihm eine rotleuchtende Blume. Sehr groß gesehen ist der Derwisch (806 Vignier). Überaus graziös wirkt die Tänzerin (808 v. Goloubew), die einen blauen Stock mit zwei gelben Schalen hält. Die Blumen machen in ihrer Linienführung die anmutige Tanzbewegung des Mädchens mit. Der kniende Jüngling 812 (Bing-Paris) Pz. mit schwacher Tönung und Vergoldung im Stil des Mohamed Kasim erinnert an Gestalten der griechischen Plastik.

Im XVII. Jahrhundert beginnt, wie schon kurz erwähnt, das Kopieren nach älteren Vorbildern. Unter den Blättern dieser Art seien kurz folgende genannt. 723. Bogenschütze, Pz. in schwarz und rot nach einen Vorbild des XV. Jahrhunderts (Martin). 724, Frauenporträt nach mongolischem Vorbild (Martin). 726—739 (Read-London) farbige Pinzelzeichnungen meist nach Vorbildern des XV. Jahrhunderts. 743, 744 laufende Krieger (Martin und Goloubew) nach ostasiatischen Vorbildern. 745 Zwei Dienerinnen (Vignier) nach einer chinesischen Vorlage. Am

Digitized by Google

Interessantesten von allen ist 742 (Martin), Löwe von Affen im Wald geneckt. Dieses Motiv war von jeher sehr beliebt. In dem großen Band aus der Yildizbibliothek findet sich diese Szene zweimal vor.

Vielleicht von europäischen Mustern beeinflußt ist die Miniatur 781 Schah Abbas empfängt einen Gesandten (Schulz) von Kheirat Khan gemalt, und 786 lautespielenden Jüngling (Martin kol. Pz.).

Sicher europäischen Einfluß zeigen 820, Bildnis eines Fürsten, eine Miniatur nach französischem Vorbild (J. D.-Paris), die schreibende Frau 822 (Martin Pz.) nach italienischem Vorbild. Ist aber bei diesem Blatt der persische Ursprung schon etwas zweifelhaft, so noch viel mehr bei dem Doppelblatt 821 der Pabst den persischen Nuntius segnend (Martin) datiert 160?.

Kurz sei dann noch auf die drei Reliefminiaturen in Ölfarben mit Tierdarstellungen hingewiesen (827 Schultz), die bereits dem XVIII. Jahrhundert angehören.

Glänzend ist dann auch die persische Einbandkunst auf der Ausstellung vertreten. Besonders hervorragend sind folgende vier Stücke: 848 (Kunstgewerbliches Museum Düsseldorf) doppelter Einbanddeckel vom Anfang des XVII. Jahrhunderts, Zeit des Schah Abbas, Lackmalerei auf Leder mit figürlichen Szenen; 846 (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), Tierkampfszene in waldiger Landschaft, XVII. Jahrh., Lackmalerei, gelb auf schwarz, bemerkenswert durch die symmetrische Anlage; 849 (die gleiche Sammlung) doppelter Buchdeckel: Jagdszene und Empfang bei einem Fürsten, ebenfalls aus dem XVII. Jahrhundert; endlich der sehr zierliche Bucheinband, ca. 1600 entstanden bei Kevorkian.

Die türkischen Arbeiten, die hier Erwähnung verdienen, sind nicht allzuviele. Der cod. turc. 1831 der Staatsbibliothek, Gedicht von Jusuf und Zuleita, 921 = 1515 datiert, rührt wohl von einem Perser her; ebenso cod. turc. 250 das große Schachbuch. Zu Ausgang des XVI. Jahrhunderts sind die fünf Titelblätter eines Korans großen Formates entstanden (860—864 Zander-Berlin). Eine andere derartige Prunkseite eines Korans ist 867 (Jeuniette-Paris), diese stammt jedoch bereits aus dem XVII. Jahrhundert. Das „Buch der Künste" von Lokman el Husseini (866 Yildizbibliothek) offenbart deutliche Anlehnung an die persische Kunst des XV. Jahrhunderts, ist aber erst zu Ausgang des XVI. Jahrhunderts ausgeführt. Dann sind eine ganze Reihe von direkten Kopien nach persischen Vorbildern zu nennen: 874 (Kevorkian-Paris) Empfang bei einem Fürsten. 875 (v. Goloubew), Einzug eines Fürsten, schon etwas im Format vergriffen. 876 (v. Goloubew) Kampfszene; alle drei aus dem XVII. Jahrhundert stammend.

Türkisch sind dann wohl auch einige Miniaturen mit Nachahmungen abendländischer Porträts, so der französische Marschall (883 Martin) um 1700. Karl V. und Franz I. v. Frankreich (884 und 885 Martin) aus dem XVIII. Jahrhundert.

Unter den indischen Miniaturen ist 917 das älteste Blatt; es stellt das Begräbnis, besser gesagt die Beweinung des Dubun in Najan dar (Schulz). Man findet alle erdenklichen Formen der Wehklage hier wiedergegeben, manche Stellungen gemahnen direkt an Tanzformen. Aus derselben Sammlung stammt die um 1600 anzusetzende Miniatur 921, Schulstunde; ein Störenfried wird hinausgejagt. Besonders subtil ist hier die Landschaft im Hintergrund behandelt. Ebenfalls um 1600 ist der Elefant mit Reiter entstanden (920 Kevorkian). Auf ein persisches Vorbild geht der Ringkampf von einer Hofgesellschaft (973. Martin) zurück. Die persische

Digitized by Google

Kunst war ja überhaupt auf die Entwicklung der indischen Miniaturmalerei von nicht geringem Einfluß.

Überaus fein ausgeführt sind die um 1700 entstandenen Blätter 979 (Schulz), Elefant einen Löwen aufspießend, und ein Interieur, sowie 980 musizierender Derwisch (Bing-Paris). Von nicht zu hoher Qualität sind die Miniaturen des 1108 = 1696 datierten cod. pers. 173 a. Tuti Nâmeh der Staatsbibliothek.

Bei den Porträts fällt der matte Ton der indischen Miniaturen besonders auf. Man denkt mehr als einmal an Elfenbein- oder Porzellanmalereien. Beachtung verdienen namentlich 957—961 (Martin), Bildnisse von indischen Großen aus dem XVII. und XVIII. Jahrhundert, 981 und 982 (Bourgeois), Porträts indischer Fürsten um 1700 und 993 (Migeon-Paris), zwei indische Fürsten, XVIII. Jahrhundert.

Interessant ist eine Serie von Tierstudien, Pinselskizzen in Aquarelltechnik aus dem XVIII. Jahrhundert (1019—1027 Kevorkian, ein weiteres Blatt in der Sonderausstellung).

Im Format ganz vergriffen wie manche türkische Blätter sind die sehr großen Buchmalereien aus dem XVII. Jahrhundert 962—967 (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Wien). Derselben Handschrift gehörte vielleicht einst das Blatt 968 an (van Gelder Ucle).

Von dem stark ausgeprägten Natursinn der Inder war schon in den einleitenden Bemerkungen kurz die Rede. Es mögen hier die Belege folgen. Abendstimmungen, Abendröte mit Gewölk findet man auf 990, Laila bei Meghnoun, und 916 (Museum für Völkerkunde, Berlin) Fürst zu Pferd. Interessant ist hier auch die Wiedergabe einer Wasserburg, wohl nach einer deutschen Vorlage. Eigenartige Nachtstimmungen enthalten die Haremszene im Palasthof (946 Read-London) und der Besuch von Engeln bei Einsiedlern in reicher Waldlandschaft (928 Read). Besonders entzückend ist dann noch 930 (Read): Eine Prinzessin sitzt allein auf einer grünen Wiese, die rings von Bäumen und Büschen eingeschlossen ist. Im Hintergrund das Schloß. Die Prinzessin mit entblößtem Oberkörper und ziegelroten Haaren sitzt auf einem goldenen Teppich und unterhält sich mit einem roten Vöglein, das vor ihr steht. In diskreter Entfernung kommt, trefflich zum Eindruck der Raumtiefe beitragend, im Hintergrunde zwischen den Bäumen eine Hofdame zum Vorschein.

Überaus raffiniert wirkt 943 (Read), ein Blatt, was namentlich bei Künstlern wie Klimt Verständnis finden wird: eine Toilettenszene. Eine Prinzessin betrachtet sich in einem Spiegel, den ihr eine Dienerin vorhält. Bekleidet ist sie eigentlich nur mit einem mattkrapplackroten Rock und Kopfschleier. Der Oberkörper ist nackt, ein ganz dünner, lichtgrüner Schleier verhüllt die Büste, um sie desto besser zu zeigen.

Gegen eine derartig subtil ausgeführte Miniatur tritt selbst das reizvolle Frauenkonzert im Wald (988 Martin) und erst recht die große Schaukelszene mit der weiten Landschaft (1000 Schulz) stark zurück.

Eine besondere Rolle spielen unter den indischen Miniaturen die Blätter, die in höchst eigenartiger Weise abendländische und zwar meist christliche Motive verwerten. Unter den ausgestellten Miniaturen sieht man ein Jesusknäblein in der Wiege, auf einen niederländischen Manieristen zurückgehend (986 Sarre), um 1700 entstanden. Bei Kevorkian eine säugende Madonna, von einem Meister in der Art Bronzinos beeinflußt (Abb. 8).

Die „christlichen Szenen" (1005—1007 Martin), kolorierte Pinselzeichnungen aus dem XVIII. Jahrhundert, enthalten Motive aus der Anbetung der Könige und die

Digitized by Google

Geburt Mariä. Endlich sei hier noch die reizvolle ca. 1700 entstandene kleine Miniatur 987 (Sarre), „Ritter mit Knappe in nordischer Landschaft", genannt, die sehr viel von der Art J. van Ruysdaels besitzt, jedoch zierlicher wirkt.

Den Beschluß möge ein Hinweis auf die fast durchgängig sehr späten indischen Lackarbeiten machen. Genannt sei der Schreibkasten 1040 (Itschukin-Moskau) ca. 1800 angefertigt mit eigenartigen Musik- und Liebesszenen sowie reizvollen Landschaftsdarstellungen; ferner der Schmuckkasten 1052 (Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg), in Persien zu Anfang des XIX. Jahrhunderts in indischem Stil ausgeführt. Die weiblichen Halbfiguren zeigen völligen Rokokocharakter und erinnern an die Art Netschers.

Digitized by Google

GIORGIONES „LANDSCHAFT MIT DEN DREI PHILOSOPHEN“ EIN DEUTUNGSVERSUCH

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel

Von EMIL SCHAEFFER

Der „Stoff ist nichts, die Darstellung alles“ heißt es im ästhetischen Katechismus des modernen Menschen, und der Kunsthistoriker, der heute über den Inhalt eines Gemäldes nachsinnt, gemahnt an jenen von Thomas Theodor Heine so entzückend gezeichneten Kollegen, der sich vor einem Bilde „stets die Frage vorlegt: Was hat der Meister mit seiner Arbeit bezweckt . . .?“ Freilich, der Maler hat ein Recht zu lächeln, wenn wir darüber streiten, ob Botticellis „Frühling“ nicht eher „Das Reich der Venus“ genannt werden müßte; denn für einen Schaffenden von heute kommt das Kunstwerk der Vergangenheit lediglich als Erreger ästhetischer Lust- oder Unlustempfindungen, allenfalls noch als ein Persönlichkeitsdokument in Betracht; für den Historiker aber bedeutet es, darüber hinaus, den Niederschlag von Gefühlen und Vorstellungen einer bestimmten Epoche, kürzer gesagt, es ist ein Kulturextrakt, und sieht man ein Gemälde von diesem Standpunkte, nicht bloß auf künstlerische Qualitäten hin an, so gewinnt auch das angeblich belanglose Thema eines Bildes unser Interesse. Oder ist es wirklich so gleichgültig, woher einem Künstler die Anregungen zu seinem Werke kommen, welchen religiösen Vorstellungen etwa seine Madonnen ihr Entstehen verdanken, aus welchen literarischen Quellen er die Themata für seine profanen Gemälde schöpfte, ob seine Phantasie vom Buchstaben sich töten ließ oder erst sein Geist trockene Hexameter und dürre Sätze eines Chronisten lebendig machte, ob sein Pinsel der Wundergerte glich, die Kieselsteine in Gold verwandelte? Ist dies alles wirklich nebensächlich für die Erkenntnis der künstlerischen Kräfte eines Zeitalters? Ich glaube das nicht, und wenn heute jemand, die Wandlungen im Verhältnis der Renaissancekünstler zu ihren Stoffen analysierend, uns einen kritischen Katalog eben dieser Themata schenken möchte, so würde ein solches Buch gewiß nicht zu den überflüssigen unserer Wissenschaft zählen. Die Anschauungsweise, die es voraussetzt, ist allerdings eine eminent unzeitgemäße und darum werden wir auf sein Erscheinen wohl noch eine Zeitlang warten müssen. Inzwischen aber will ich einen Stein herbeischleppen für diesen Zukunftsbau, oder, schlichter gesagt, auf ein bisher nicht beachtetes Bildmotiv des Cinquecento hinweisen, indem ich versuche, einem berühmten Gemälde den Titel zu sichern, der seinem Inhalt besser gerecht wird, als die vielen Namen, die es bis jetzt geführt hat. Bin ich auf rechter Spur, darf es mich freuen; habe ich Unrecht, — pazienza! Das Bild aber, von dem hier die Rede sein soll, und das heute zu den stolzesten Schätzen des Wiener Hofmuseums zählt, ist Giorgiones leuchtende Meisterschöpfung „Die Landschaft mit den drei Philosophen“.

Diesen Titel verdankt das Gemälde dem venetianischen Patricier Marcantonio Michiel, der es anno 1525 im Hause des edlen Herrn Taddeo Contarini sah und also beschrieb: „La tela a oglio delli 3 phylosophi nel paese, dui ritti e uno sentado che contempla li raggii cun quel saxo finto cusì mirabilmente fu incominciata da Zorzo da Castelfranco, e finita da Sebastiano Venitiano[1])“. Im nächsten Jahrhundert, als das Bild

(1) S. Anonimo di Morelli: „Notizie d'opere di disegno“ ed. Frizzoni Bologna 1884, p. 164 f. und ed. Frimmel (wonach hier stets zitiert) Wien 1896, S. 86 f.

Digitized by Google

dem Erzherzog Leopold Wilhelm gehörte, wurden die „phylosophi" zu „Mathematici, welche die maß der höchen des himmels nehmen[1])"; später, in Wien, sanken sie zu Astrologen und gar zu Feldmessern herab, um nach solchem Falle wieder zum Rang der „Drei morgenländischen Weisen"[2]) erhoben zu werden, bis endlich Janitschek, dem der große Altersunterschied zwischen diesen drei Männern auffiel, die Verbindung mit der frühesten Bezeichnung des Gemäldes dadurch herzustellen suchte, daß er die Gestalten für Allegorien dreier Lebensalter der Gelehrsamkeit ansah: Im Greise vermeinte er die antike Weisheit, im Manne die Wissenschaft des Mittelalters und im Jüngling die erwachende Forschung der Renaissance zu erkennen[3]). Ein freundlicheres Schicksal als dieser gequälten Deutung, die niemand recht ernst nahm und die man darum heute nicht mehr zu bekämpfen braucht, war der Hypothese Franz Wickhoffs beschieden[4]), wonach hier Giorgione im Anschluß an die Verse 306—348 des achten Gesanges von Vergils „Äneis" den König Euander und dessen Sohn Pallas gemalt habe, die ihren Gast Äneas zu dem Felsen führen, von dem aus in schimmernder Zukunft das Kapitol der weltgebietenden Roma über die Lande hinschauen sollte. Die Ansicht Wickhoffs, scheint heute ziemlich allgemein gutgeheißen zu werden[5]), aber ist sie darum auch schon richtig? Wickhoff schließt aus den Angaben Marc Antonio Michiels, das Wiener Gemälde habe im Palazzo Contarini das Gegenstück zu einem heute verschollenen Werke Giorgiones „Äneas und Änchises" gebildet[6]); dessen Thema war dem Epos Vergils entnommen, mithin, folgerte Wickhoff, müsse auch das Motiv zum Pendant im selben Gedichte zu finden sein; daß Marc Antonio Michiel des Felsens besonders gedenkt, sei nur natürlich: falle ihm doch die erhabene Aufgabe zu, das Palladium Roms, den Tempel Jupiters zu tragen. Warum aber nannte Marc Antonio das Bild dann nicht „Euander, Pallas und Äneas vor dem kapitolinischen Felsen", sondern „i tre phylosophi?" Nun, meint Wickhoff, weil er und Taddeo Contarini es eben nicht besser wußten. Diese Hypothese, auf einen Felsblock gebaut, ruht trotzdem

(1) Aus dem Inventar der Sammlung vom Jahre 1659, zitiert bei Ludwig Justi: „Giorgione". Berlin 1908, I. S. 38.

(2) S. über all' diese wechselnden Bezeichnungen Engerth: „Katalog der Gemäldesammlung des Allerhöchsten Kaiserhauses." Wien 1882, I. S. 168.

(3) Im Text zu C. v. Lützows Werk „Die Kaiserl. Königl. Belvedere-Galerie in Wien."

(4) Wickhoff: „Giorgiones Bilder zu römischen Heldengedichten" im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen Bd. XVI. Berlin 1895. S. 34ff und früher schon in der „Gazette des beaux-arts" 1893, I. p. 10.

(5) Siehe z. B. Monneret de Villard: „Giorgione". Bergamo 1904, p. 115; Cook: „Giorgione". London 1907, p. 12f. Landau: „Giorgione". Berlin (o. J.), S. 45f. Justi: op. cit. S. 39. Gegen Wickhoffs Vermutung äußerten sich Frimmel: „Galeriestudien". 3. Folge, I. Band, Leipzig 1898, S. 346 und neuerdings Gronau im Rep. f. Kunstwissenschaft XXXII (1908), S. 516.

(6) S. Anonimo di Morelli: ed. cit. p. 86. Zuerst kommt die oben im Text mitgeteilte Stelle, dann heißt es weiter: „La tela grande a colla delordinanza de cavalli fo de mano de Hieronimo Romanin Bressano. [Wickhoff schreibt versehentlich Savoldo.]
La tela grande a oglio de linferno cun Enea et Anchise fo de mano de Zorzo da Castelfranco. Nun lese man, was Wickhoff aus dieser Notiz folgert: (op. cit. S. 34f.) „Im Hause des Messer Taddeo Contarini sah der venezianische Edelmann Marc Antonio Michiel . . . zwei Bilder Giorgiones, die eine große Gouachemalerei des Savoldo . . . rechts und links flankierten. Schon damals also, es was im Jahre 1525, nicht lange nach Giorgiones Tode, wußte er den Gegenstand des rechts hängenden Bildes nicht anzugeben, er beschrieb es bloß; der Gegenstand des ersten links war nicht zu verkennen, es stellte die Unterwelt mit Äneas und Anchises dar, also eine Szene aus dem sechsten Buche der Äneïde . . ."

Digitized by Google

auf schwankem Grunde. Zunächst erhellt aus Marc Antonios Notizen nur, daß der glückliche Messer Contarini diese zwei Bilder Giorgiones sein eigen nannte, mit keinem Worte hingegen verlautet, „daß sie rechts und links eine Gouachemalerei des Romanino flankierten" und von ihrem Schöpfer als Gegenstück ersonnen waren. Sie hatten sogar — die erste Bedingung für Pendants! — anscheinend nicht einmal das gleiche Format; zum mindesten heißt das Wiener Gemälde „la tela a oglio" schlechthin, während das Unterweltsbild ausdrücklich „la tela grande a oglio" genannt wird. Gewiß nicht zufällig[1]); denn wenn zwei Werke irgendwie zueinander gehörten, hat dies der wortgewandte Nobile stets angedeutet[2]). Weiter: kaum fünfzehn Jahre waren verstrichen, seit man Giorgione begraben hatte, noch lebte Sebastiano del Piombo, der das Bild nach dem Tode des Meisters vollendete, und da hätte ein venezianischer Patrizier, wenn er wirklich zwei Gegenstücke von der Hand des gefeierten Giorgione besaß, nur mehr das Motiv des einen zu nennen gewußt? Dünkt dies wahrscheinlich? Und wenn — diese Möglichkeit einmal zugegeben — das Wissen des Contarini hier versagte, hätte ihn wiederum niemand in ganz Venedig besser über sein Gemälde aufklären können als gerade Herr Marc Antonio Michiel: Ums Jahr 1486 geboren[3]), also ein Zeitgenosse Giorgiones, von dem er selber ein Bild sein eigen hieß[4]), verbrachte er seine Jugend bis zum Jahre 1510, dem Todesjahr Giorgiones, in Venedig. Da der junge „Zentiluomo" mit einer allezeit wachen Neigung den Künsten so zugetan war[5]), daß er auf jegliche politische Carrière verzichtete, um ganz seinen Amateurinteressen zu leben, wird er gewiß mit Giorgione, dem Gonfaloniere der neuen Malerei, Umgang gepflogen, Taddeo Contarinis Gemälde im Jahre 1525 wohl nicht zum erstenmal gesehen und den Titel des Bildes schon vordem gewußt haben. Und wenn dies alles noch zu hypothetisch deucht: jedem Gebildeten von damals war der Virgil so vertraut wie uns etwa der „Faust"; hätte da nicht Marc Antonio Michiel, dessen Belesenheit in der lateinischen Literatur man besonders rühmte[6]), die Illustration zu einer Stelle der Äneïs nicht auf den ersten Blick als solche erkennen müssen? Endlich das Entscheidende: Welche Stütze findet Wickhoffs Interpretation des Bildes in den Versen des Mantuaners, was hat, außer dem Felsen, die friedliche Landschaft des Giorgione mit dem grausen Schreckensort gemein, zu dem Euander und Pallas den Trojaner geleiten[7])? Nichts. „Denn

(1) S. Anonimo di Morelli: op. cit. p. 102, wo hintereinander drei Werke des Patenier beim Kardinal Grimani erwähnt sind. Die ersten beiden werden „la tela grande" genannt, beim dritten, das ganz gewiß kleiner war, heißt es nur „El S. Jeronimo nel deserto".

(2) S. Anonimo di Morelli: op. cit. z. B. p. 80. „Ambedoi questi ritratti" und ebdt. „Le due teste in do tavolette" oder p. 90 „Li dui quadretti in tavola" etc.

(3) S. Cicogna: „Intorno la vita e le opere di Marc Antonio Michiel" in den „Memorie dell' J. R. Istituto veneto di scienze, lettere ed arti." Vol. IX, p. 360.

(4) S. Anonimo di Morelli: ed. cit. p. 114.

(5) S. Aretino: „Lettere". Libro III. In Parigi 1609, p. 245 . . . „e sopra tutto l'architettura, la pittura, e la scoltura comprende ogni sua gloria nell' avvertenze vostre acutissime. Della poesia non favello . . ." (Brief Aretinos an Michiel vom Jahre 1545).

(6) Sansovino: „Venetia Città Nobilissima" etc. II. ed. In Venetia MDCLXIII. p. 595 nennt ihn: „erudito nelle scienze e cultissimo nella lingua latina" . . .

(7) Äneis VIII. v. 342: „Hinc lucum ingentem, quem Romulus acer Asylum
Retulit, et gelida monstrat sub rupe Lupercal . . ."
ibid. v. 347: „Hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit
Aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis . . ."

Digitized by Google

Giorgione" — meint Wickhoff — „hat den Virgil nicht gelesen" . . . . „und wenn wir Vers für Vers des Virgil mit dem Bilde vergleichen wollten, würden wir von seinem Inhalt weiter abgeführt werden . . ." Man sieht, Wickhoffs Erklärung von Giorgiones Gemälde bietet der Kritik allzubreite Angriffsflächen und darum darf man, trotz aller Verehrung für den großen Gelehrten, dem die Kunstwissenschaft so viel dankt, immerhin den Versuch wagen, seine Hypothese durch eine andere zu ersetzen.

In der Sammlung alter Kataloge und Inventare, die Campori herausgab, sind enthalten: „Nove cataloghi di quadri vendibili in ignote località d'Italia." Das zweite dieser Inventare, das dem Seicento angehört, verzeichnet unter folgendem Titel ein Werk des Palma Vecchio: „Un Marco Aurelio, quale studia fra due filosofi, mezze figure quanto al vivo, fatto in tavola[1])" . . . Campori vermochte die unbekannte Stadt, in der dieses Gemälde zum Verkaufe stand, nicht zu ermitteln. Sie heißt aber Venedig; denn sämtliche in diesem Katalog aufgeführten Bilder zierten, wie aus Sansovinos Buch[2]) erhellt, die Galerie des aus Maubeuge stammenden und in Venedig tätigen Malers Nicolò Renieri[3]). Palmas Gemälde ist heute verschollen[4]), wir vermögen darum die Richtigkeit der Attribution nicht nachzuprüfen, doch beweist die trockene Inventar-Notiz — und darauf allein kommt es hier an — daß Nicolò Renieri ein Bild unter diesem ganz gewiß von einer Tradition bedingten Titel besaß, mit anderen Worten: die Darstellung des jungen Marc Aurel — und daß nur der Jüngling in Frage kommt, folgert aus dem Begriff „studia", — der von zwei Philosophen unterrichtet wird, lag dem Ideenkreise des venetianischen Cinquecento nicht fern. Dies einmal zugegeben, wird man, obschon mit einiger Mühe, das nämliche Thema, umsponnen und überwuchert von novellistischem und zugleich moralisierendem Rankenwerk, in einem anonymen, von Luca Bertelli herausgegebenen venetianischen Kupferstich wiedererkennen[5]). Welcher Zusammenhang hier zwischen der Szene im Vordergrunde und jenen anderen waltet, die zwischen den Felsklüften spielen, läßt sich ungefähr den hölzernen Reimen des erläuternden Sinnspruches entnehmen: Frohgemut reitet der künftige Imperator durch eine steinige Öde. Da sperren zwei Philosophen im Anachoretengewande ihm plötzlich den Pfad und beschwören den Jüngling, nicht eitler Weltlust, sondern höchster Erkenntnis nachzujagen. Marc Aurel gehorcht ihrem ernsten Mahnen, lauscht den altersgrauen Vätern und dank ihrer Weisheit „di Dio scopre, e del mondo ogni secreto" . . . Der Weg von der grellen Pathetik des Stiches, von seiner derb unterstrichenen Tendenz zum Wiener Gemälde Giorgiones ist weit, und doch gestaltete mit täppischer Hand der Kupferstecher das nämliche Motiv wie der große

(1) Campori: „Raccolta di catologhi ed inventarii inediti" etc. Modena 1870 p. 445. Das Bild war „largo quarte 5, alto 4, in cornice tutta dorota."

(2) Sansovino: op. cit. p. 378 . . . „Del Palma Vecchio vi è un Marco Furellio (sic!), che studia frà due Filosofi."

(3) Geburts- und Todesjahr unbekannt.

(4) Ob man das Bild nicht vielleicht mit den sog. „Drei Menschenaltern" von Morto da Feltre, dem Schüler Giorgiones im Palazzo Pitti identifizieren könnte, das, wie mir Herr Direktor Odoardo Giglioli freundlichst mitteilte, aus der Erbschaft des Principe Ferdinando de' Medici stammt und zum erstenmal — allerdings als „scuola lombarda" — im Inventar der Guardaroba von 1667—1698 erwähnt wird? Wann es der Galerie einverleibt wurde, ist unbekannt.

(5) Luca Bertelli war in Rom und Venedig zwischen 1550—1580 als Kupferstecher und hauptsächlich als Verleger tätig. Den Hinweis auf diesen hier zum ersten Mal reproduzierten Stich, der sich in der Bibliothèque Nat. zu Paris befindet, verdanke ich der Freundlichkeit Georg Gronaus.

Digitized by Google

Maler; er hätte seinen Stich freilich nie geschaffen, würde nicht vorher Giorgione das Thema von „Marc Aurel mit den beiden Philosophen" für die venetianische Kunst entdeckt haben. Das Wiener Gemälde zeigt uns also, gleich dem verlorenen Bilde aus dem Besitz des Nicolò Renieri, den Kaiser als Lernenden? Eine Vermutung; aber sie gewinnt an Überzeugungskraft, wenn wir die „Scriptores historiae augustae", ein Lieblingsbuch der Renaissance[1]) zur Hand nehmen und dort in der ausführlichsten Biographie Marc Aurels, die wir überhaupt besitzen, in der „vita Marci Antonini Philosophi" des Julius Capitolinus ein paar Andeutungen finden, die sehr wohl auf die Phantasie eines Giorgione einwirken konnten. Da heißt es: „natus est Marcus Romae VI. Kal. Maias in monte Coelio in hortis . . . educatus est in eo loco in quo natus est et in domo avi sui Veri iuxta aedes Laterani . . .[2])" Mit den Worten „educatus est in eo loco, in quo natus est", kann natürlich nicht die Stadt Rom schlechthin, sondern nur der Hain auf dem mons Coelius gemeint sein; denn eine Selbstverständlichkeit wie jene, daß Marcus Aurelius in Rom erzogen wurde, hätte Julius Capitolinus wohl überhaupt nicht oder keinesfalls durch eine solche Umschreibung hervorgehoben, und der letzte Zweifel schwindet vor dem Nachsatz, der mit derselben topographischen Genauigkeit innerhalb der Mauern Roms eine zweite Stätte nennt, wo Marcus Aurelius seinen Studien oblag. Aber enthalten diese kurzen Angaben nicht die ganze Szenerie des Wiener Gemäldes? Da haben wir jenen Felsen, der dem Marc Antonio Michiel besonders auffiel; es ist allerdings einer der sieben Hügel, aber nicht der mons Capitolinus, wie Wickhoff meinte, sondern der mons Coelius. Und die weiche, von einem goldenen Abendfrieden durchwebte Landschaft, — mit dem Virgilischen Orte des Grausens hat sie nichts gemein, aber das Wort „horti" konnte sehr wohl vor Giorgiones Blicken diese unvergeßbare Vision erstehen machen. Und wenn wir dann lesen, daß Marc Aurel bereits mit zwölf Jahren den Mantel eines Philosophen trug, auf der nackten Erde schlief und von seiner Mutter nur schwer dahin gebracht wurde, sich eines Bettes von Fellen zu bedienen[3]), so weisen diese Sätze wiederum auf Giorgiones Jüngling hin, der, mit einem dürftigen Gewande bekleidet, sich auf den harten Steinboden gelagert hat, aber dessen Kälte nicht zu empfinden scheint, so sehr erfüllt ihn der Lerneifer, von dem seine Augen glühen. Julius Capitolinus nennt einige Lehrer des kaiserlichen Prinzen mit ihren Namen[4]), und wenn wir in Marc Aurels Hand ein Richtmaß gewahren und die seltsamen Zeichen in dem Buche des Alten mit dem Magierbart, so läge es nahe, diesen ehrfurchtheischenden Patriarchen als jenen Andro zu erkennen, der den Knaben in die Geheimnisse der Geometrie einführte, und vielleicht soll der Orientale, dessen Antlitz schwermütige sinnende Traurigkeit umschattet, den Stoiker Apollonios ver-

1) Siehe z. B. den Brief des Francesco Vettori vom 23. November 1513, aus Rom an Machiavelli geschrieben, worin es heißt . . . „et ho ordinato d'haverse historie assai, maxime de' Romani, chome dire . . . Lampridio et Spartiano, et quelli altri che scrivono delli imperatori . . ." Cit. bei Villari „Machiavelli". Deutsche Ausgabe von Heusler. Rudolstadt 1882, II. Bd. Dokument Nr. XVII, S. 462.

(2) Script. hist. aug. ed. Jordan et Eyßenhardt. Berolini MDCCCLXIII. Cap. I. p. 43.

(3) Julius Capitolinus: op. cit. Cap. II, p. 44 „ . . . philosophiae operam vehementer dedit et quidem adhuc puer. nam duodecimum annum ingressus habitum philosophi sumpsit et deinceps tolerantiam, cum studeret in pallio et humi cubaret, vix autem matrem agente instrato pellibus lectulo accubaret."

(4) Ibidem. Cap. II, p. 44 „ . . . usus est magistris ad prima elementa Euphorione litteratore et Gemino comoedo, musico Androne eodemque geometra . . . usus est etiam Commodo magistro . . . et Apollonio Chalcedonio stoico philosopho . . ."

Digitized by Google

körpern, den Asiaten aus Chalcedon. Vielleicht . . . Hüten wir uns, jene schmale Grenzlinie zu überschreiten, die den Bezirk sicherer Interpretationen vom lockenden Bereich des Spielens mit Gedanken und Träumen scheidet . .

Mit alledem ist natürlich kein mathematischer Beweis zu erbringen, daß Giorgiones Gemälde wirklich „Marc Aurel mit zwei Philosophen" darstellt. Aber ein solcher läßt sich, wie die Dinge einmal liegen, überhaupt nicht führen, weil ja die Titel, die wir, genau vierhundert Jahre nach Giorgiones Tode, seinen Bildern geben, notwendig hypothetisch bleiben müssen[1]), und diese Hypothese wenigstens hat, um es noch einmal kurz zusammenzufassen, vor der Wickhoffs voraus: daß sie nicht von einer unerwiesenen und durch nichts erweisbaren Behauptung ausgeht, daß wir die Sätze des Historikers vor dem Gemälde lesen dürfen, ohne „von seinem Inhalt weiter abgeführt" zu werden, und drittens endlich, daß die Benennung „Marc Aurel mit zwei Philosophen" sich nahezu vollkommen mit dem Titel deckt, den Marcantonio Michiel dem Bilde Giorgiones erteilt hatte. Der vornehme Venezianer sammelte ja schwerlich Material für wissenschaftliche Arbeiten, sondern machte sich Notizen als Amateur, um Kunstwerke, die er gesehen, nicht zu vergessen. Und da Marcus Aurelius stets mit dem Beinamen „philosophus" bezeichnet wurde[2]), so durfte Michiel, wenn ihm „Marco Aurelio che studia fra due filosofi" zu umständlich deuchte, das Gemälde mit dem gleichen Recht „i tre filosofi" heißen. Diese drei Worte genügten ihm, den Inhalt des Bildes zu fixieren. Denn, — hierin hat Wickhoff recht — „ihm brauchte, was es bedeute, nicht breit ausgedeutscht zu werden . . ."

(1) Das ist auch Justis Meinung: S. op. cit. S. 88.

(2) Schon die Überschrift der Biographie des Capitolinus lautet ja: „Vita Marci Antonini Philosophi".

Digitized by Google

MISZELLEN

EINE ZEICHNUNG DES MEISTERS DER HERPINHANDSCHRIFT

Dazu zwei Abbildungen auf einer Tafel.

Der mit zahlreichen, höchst lebensvollen Zeichnungen ausgeschmückten Handschrift der Königl. Bibliothek in Berlin (m. germ. fol. 464) ist neuerdings von Beth eine eingehende Betrachtung gewidmet worden. Beth hat richtig auf die Beziehungen zum Meister des Hausbuchs hingewiesen (Jahrb. d. pr. Ks. XXIX, 1908, p. 264ff), in dessen Werkstatt der Meister wohl gelernt haben dürfte. Das ergibt unter vielem anderen z. B. ein Vergleich der Musikanten beim Gelage (f. 72) mit den drei Musikanten auf dem Planeten Sol des Hausbuchs. Sogar die Musikinstrumente stimmen genau überein. Ich glaube eine Federzeichnung vorliegen zu können, die dem Meister der Herpinhandschrift zugeschrieben werden kann. Sie befindet sich in der Universitätsbibliothek zu Erlangen (I B 6) und stellt dar ein junges Paar beim Spaziergang. Die Tracht ist genau diejenige der Herpinhandschrift. Für die Gewandbehandlung und Faltenwurf bieten f. 30, 124, 182 usw. hinreichende Vergleichspunkte; ebenso ließen sich für Haarbehandlung und Kopftuch die gleichen Analogien anführen. Auffallend aber ist vor allem die Modellierung der Waden und die Herausarbeitung der Kniescheibe, die bei den jungen Rittern der Handschrift stets wiederkehrt (vor allem wäre zu nennen die fast peinlich genaue Übereinstimmung mit Leu auf f. 182 oben). Auch die Terrainbehandlung ist die gleiche (cfr. f. 330). Am charakteristischsten aber ist die Zeichnung der Augen: die Augäpfel sind kreisrund und die Pupille sitzt hoch oben, so daß der Ausdruck etwas glotzendes bekommt, was Beth zu dem hübschen Vorschlag veranlaßte, den Meister der Herpinhandschrift als „Meister mit den Glotzaugen" zu bezeichnen.

Der Meister der Herpinhandschrift steht gewissermaßen zwischen dem Hausbuchmeister und Dürer. Man wird bei der Erlanger Zeichnung eine über das Sujet hinausgehende Verwandtschaft mit Dürers schreitendem Liebespaar in Hamburg nicht leugnen können. Peartree (Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1904, p. 119ff) wies mit Recht auf Beziehungen zum Hausbuchmeister einerseits, zum Meister der Terenzillustrationen andererseits. Vielleicht ist der Herpinmeister berufen eine vermittelnde Rolle zwischen dem Hausbuchmeister und Dürer, sowie dem Baseler Illustrator zu spielen. 1487 ist für die Herpinhandschrift der terminus ante quem. 1489 zeigt sich bei Dürer der Einfluß des Hausbuchmeisters[1]) in den drei Landsknechten (L. 2) und in dem Reiterzug (L. 100). Doch besonders bei dem letzteren Blatte muß man in der auffallenden Zeichnung der Augen und der Modellierung der Körper nach anderen Vorbildern suchen. Man hat an Schongauer gedacht. Wahrscheinlicher scheint mir die Beeinflussung von seiten des Meisters der Herpinhandschrift. Es ließe sich denken, daß Dürer durch letzteren mit der Kunst des Hausbuchmeisters bekannt geworden sei.

Dasselbe läßt sich von den Baseler Terenszeichnungen sagen. Auch hier hat man — gewiß nicht ohne Grund — Stilelemente der Kunst des Hausbuchmeisters erkennen zu dürfen geglaubt. Doch scheint der Nürnberger Stil das Entscheidende. Vergleicht man nun etwa einige der Zeichnungen (z. B. Andria I, 4, IV, 2, Eunuch II, 1) so wird man wiederum starke Anklänge an die Kunst des Herpinmeisters finden. Er ist eben der Nürnberger, der bei dem Hausbuchmeister seine Ausbildung erhalten hat, und offenbar später selbst Schule gemacht hat. Vielleicht kann auch von dieser Seite her das Verhältnis Dürers zu den Baseler Illustrationen weiter geklärt werden.

Willy F. Storck.

EINE SKULPTUR DES GRECO IN TOLEDO.

Dazu eine Abbildung auf einer Tafel.

Von Spanien zurückgekehrt, drängt es mich folgende „Entdeckung" mitzuteilen. Als ich mit Erlaubnis und in Begleitung des Zivilgouverneurs von Toledo das zurzeit wegen Umbaus geschlossene Museum im Refektorium von San Juan de los Reyes besichtigte, teilten mir Se. Exzellenz mit: ein sehr interessantes Stück sei im Priesterseminar entdeckt und dort aufgestellt, ein Skulptur von Domenico Theotocopuli, genannt El Greco. Eine Stunde später stand ich mit dem Seminarregens im Empfangssalon des Priesterseminars vor folgender plastischen Gruppe: Vor der Madonna kniet der heilige Ildefons, der Patron von Toledo, und

(1) Bei den drei Landsknechten ist der Einfluß fast allgemein zugegeben worden. Abgesehen von der Komposition, die man auf Stiche des Hausbuchmeisters hat zurückführen wollen, zeigt sich der Einfluß deutlich in der individuellen Fußform des Landsknechtes rechts, der man neuerdings beim Hausbuchmeister nähere Beachtung geschenkt hat. — Der Einfluß des Hausbuchmeisters auf Dürer scheint mir verschiedentlich sehr übertrieben worden zu sein (so auch von Hachmeister).

Digitized by Google

empfängt von ihr ein Meßgewand, das er, knieend, mit beiden Händen ergreift. Von den vier umgebenden großen Engeln hilft der zur äußersten Linken der Madonna das Meßgewand halten, der zur äußersten Rechten trägt die bischöfliche Mitra des Heiligen. Über der Wolkenbildung zu Füßen der Madonna lugen drei gefügelte Seraphim-Köpfchen hervor. Urkundliches darüber, daß das Stück von Greco sei, soll ebenfalls aufgefunden sein; Bestimmtes aber konnte mir nicht mitgeteilt werden. In dem Buche des spanischen Kunsthistorikers Cosio über die Werke des Greco soll der dokumentarische Nachweis gebracht sein, daß unsere Skulptur sicher von Greco herrührt. Ich mußte mir also sagen: Was spricht bei vergleichender Stilanalyse, soweit sie zwischen Malerei und Plastik möglich ist, für diese Hypothese? Die ca. 1 m hohe Gruppe der beiden polychromierten Holzstatuen bildet mit den Außenkonturen in ihrer räumlichen Ausdehnung nahezu ein gleichschenkeliges Dreieck. Zumal bei dem derzeitigen Zustand der Polychromie war ein zu bestimmtem Resultat kommender Vergleich mit dem Kolorit auf Gemälden des „Impressionisten" Greco nicht möglich, wohl aber ein solcher in bezug auf Typik und Modellierung. Maria und Ildefons sind genau die langen, gestreckten, hageren Gestalten wie solche in Grecos Gemälden typisch sind. Die ausdruckslosen Gesichter bilden, formal, genau dasselbe längliche, schmächtige Oval. Marias Kinn, immer spitzer werdend, endigt unten fast in einem Punkte. Zu dem Gesichte des heiligen Ildefons gibt es interessante, täuschende Parallelen unter dem Ritterschwarm, der auf dem Bilde Grecos in „Santo Tomé" zu Toledo dem „Begräbnis des Grafen Orgaz" beiwohnt. Der Madonna Gesicht wirkt wie eine plastische Dublette zu dem gemalten der mater dolorosa auf des Meisters Crucifixión im Pradomuseum. Das Gleiche gilt von den steifen, dürren langen Engeln, die dort das Kreuz umflattern, hier Maria umschwärmen. Selbst die in vielen Gemälden Grecos so charakteristischen langen gezackten Wolkenstreifen finden wir als Illusion des Bodens, auf dem der visionäre Vorgang spielt, bei unserer Plastik wieder. Auffallend sind die Ähnlichkeiten in der Gewandfältelung — — kurz, daß sich Greco hier als Bildhauer betätigt hat, war für mich nicht mehr zweifelhaft. Übrigens soll ein Sohn des Greco: Jorge Manuel Theotocópuli, der Architekt war und den südlichen unvollendeten Turm der Kathedrale von Toledo mit einer Kuppel versehen hat, auch Bildhauerarbeiten verfertigt haben. Unsere Skulptur aber, die Eigenheiten des Vaters, bis in das Kleinste hinein, dokumentiert, kann in keiner Weise von dem Sohne herrühren; als Kunstwerk ist sie an und für sich durchaus nicht bedeutend; der Bildhauer Greco war entschieden bedeutend schwächer als der Maler Greco, auch dann noch, wenn man in dem Maler das große Genie, das ein Meier-Graefe in ihm sieht, nicht voll zu erkennen vermag.

Walter Rothes.

Digitized by Google

REZENSIONEN

EDUARD SACK, Giambattista und Domenico Tiepolo. Ihr Leben und ihre Werke. Gr. 8°. 356 S. mit 6 Heliotypien, 14 Tafeln in Tonätzg. u. 372 Textillustrationen. Hamburg 1910. H. v. Clarmanns Kunstverlag.

POMPEO MOLMENTI, G. B. Tiepolo. La sua vita e le sue opere. 8°. 352 S. 80 Tafeln u. 350 Textillustrationen. Mailand. U. Hoepli.

Je näher uns eine Zeit steht, desto unbedeutender und desto rückständiger pflegt das Studium derselben zu sein. Dies galt bis vor kurzem auch für die Kunst, speziell für die Malerei, bis die neueste Zeit uns mit einer Fülle von Monographien auch über moderne und modernste Maler, selbst unter den Lebenden und eben Heranreifenden, beglückt hat. Ob diese meist aus der Polemik des Tages heraus geschriebenen Lobeshymnen einen dauernden Wert haben, kann füglich bezweifelt werden, da dem Mitlebenden der vorurteilsfreie Blick für seine Zeit im vollen Maße nicht eigen sein kann. Dieses energische Eintreten für die modernste Kunst hat aber die gute Wirkung gehabt, daß auch die ältere Kunst, die mit der unserer Tage Verwandtschaft hat, wieder mehr gewürdigt und ihre hervorragendsten Meister in das Bereich der Forschung gezogen sind. Zu diesen Künstlern zählt in erster Reihe Giambattista Tiepolo, der große Dekorationskünstler, der der Kunst Venedigs kurz vor dem Zusammenbruch der Republik noch einen letzten Ruhmeskranz gepflochten hat. Im Laufe von wenigen Monaten sind über diesen Meister, dessen Geschichte und Kunst so vernachlässigt war, daß nicht einmal die Daten seiner Lebenszeit genau bekannt waren, zwei monumentale Werke erschienen, ein italienisches und ein deutsches. Molmenti, der bekannte Kulturhistoriker und Mitarbeiter Ludwigs an seinem Carpaccio-Werke hat das eine, ein bisher wenig bekannter Hamburger Kunstfreund, Eduard Sack, das andere Werk verfaßt. Beide Arbeiten sind ganz unabhängig voneinander entstanden, beide können nebeneinander bestehen und ergänzen sich nach verschiedenen Richtungen. Sie sind gleich ausführlich und gleich prächtig ausgestattet, aber jeder Verfasser hat das Thema in besonderer Weise behandelt, hat diesen oder jenen Abschnitt weiter ausgeführt oder beiseite gelassen. Beide haben in gleich gewissenhafter Weise den Kreis der Lehrer und Vorgänger des Künstlers wie seine Mitarbeiter, Schüler und Nachfolger berücksichtigt, sind den über ganz Europa zerstreuten, fast unzähligen Werken: den Gemälden und Fresken, wie den Zeichnungen und Radierungen, mit größter Sorgfalt nachgegangen und üben offene und strenge Kritik auf der Basis, die sie durch ihre gründliche Kenntnisse der Werke gewonnen haben.

Das Tiepolo-Werk von Eduard Sack hat vor Molmentis Publikation, die in Ausstattung vielleicht noch geschmackvoller und etwas handlicher ist, die strenge wissenschaftliche Anlage und Durchführung voraus. Molmenti gibt nämlich, nach einer kurzen Einleitung über die Kunst Venedigs zurzeit Tiepolos und einer Darstellung seines Lebens, die Übersicht und Beschreibung der Werke des Künstlers nach ihrem Aufbewahrungsort. Diese lange Aufzählung auf beinahe 250 Folioseiten wirkt ermüdend und gibt kein klares Bild von der Entwicklung des Künstlers, während Sack nach der lebendigen Darstellung Venedigs und seiner Kunst im XVIII. Jahrhundert und des Lebensgangs Tiepolos seine Werke nach ihrer Entstehung beschreibt und uns dadurch ein kritisches und genaues Bild der ganzen Entwicklung des Künstlers gibt. Ebenso dankenswert ist das sehr ausführliche Oeuvre, das er im zweiten Teil seines Bandes gibt, und in dem er Gemälde und Fresken, Handzeichnungen und Radierungen des G. B. Tiepolo wie seines Sohnes Domenico nach ihren Aufbewahrungsorten einzeln aufzählt und beschreibt. Dadurch wird das Werk zu einem echten standardbook für das Studium dieses bedeutendsten Meisters der italienischen Kunst des XVIII. Jahrhunderts. W. Bode.

Dr. C. HOFSTEDE DE GROOT. Beschreibendes und Kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts. Bd. II: unter Mitwirkung von Kurt Freise, Esslingen a. N. Paul Neff (Paris 1905).

Schon zu lange habe ich mit meiner Rezension des zweiten Bandes dieser äußerst wichtigen Publikation gewartet. Wenn es sich freilich darum handeln würde, dem Buche einen Geleitschein mitzugeben, dann brauchten ja nur der behandelte Gegenstand und der Name des Verfassers genannt zu werden, und allenthalben würde das Buch von Interessenten beachtet werden. Aber hier gilt es mehr. Eine derartige Arbeitsleistung wird nach

Digitized by Google

menschlicher Berechnung innerhalb eines Jahrhunderts wohl nicht wieder gemacht werden, und wir alle, die wir im selben Fache wie Verfasser arbeiten, haben die Verpflichtung, unser Scherflein dazu beizutragen, um die unvermeidlichen Lücken auszufüllen und auf etwaige Mängel aufmerksam zu machen. Das ist jedoch eine Arbeit, die ziemlich viel Zeit erfordert, und da das Buch inzwischen seinen Weg gefunden haben wird, kommt es ja nicht darauf an, ob meine Bemerkungen ein wenig post festum kommen.

Wie ich bei meiner Besprechung des ersten Bandes getan habe, werde ich jetzt wieder erst der Anordnung meine Aufmerksamkeit widmen, weil dieser Teil der Arbeit mir fast als der allerwichtigste erscheint.

Nur zwei Künstler sind in diesem Bande behandelt, Cuyp, der mit 842 Nummern vertreten ist, und Wouwerman, dessen Oeuvre nicht weniger als 1165 Bilder aufweist.

Je größer ein Oeuvre ist, um so wichtiger ist die Angelegenheit der Anordnung, aber auch um so schwieriger. Nehmen wir erst Cuyp. Wenn auch dieser begabte und vielseitige Künstler in allen Genres Vorzügliches geleistet hat, so war er doch in erster Reihe Landschaftsmaler. Landschaften sind wohl von allen Genres am schwierigsten zu rubrizieren, da sie so wenig Anhaltspunkte zur Gruppierung bieten. Was also einigermaßen bei einer anderen Gruppe hätte untergebracht werden können, würde ich von den Landschaften getrennt haben. Bei 442 z. B. (Abendlandschaft mit Kühen, Hirten und Reisenden als Staffage) fragt Verf., ob es sich nicht um eine Flucht nach Ägypten handelt. Die Antwort hat Verf. aber selber bei Nr. 8 schon gegeben, denn da fand dasselbe Bild schon seine Stelle bei den biblischen Darstellungen. — Die Landschaft mit Christus und den Emmausgängern (431) ist wohl nur aus Versehen so weit von der kleinen biblischen Gruppe abgeraten. — Dagegen nimmt sich 29 (Schiffe auf ruhigem Fluß) sonderbar aus bei den geschichtlichen Darstellungen. Etwa weil von einem der Schiffe Salutschüsse abgefeuert werden? Dann würde sich 679 b (Strand von Scheveningen), wo eine große Volksmenge der Abfahrt einer fürstlichen Persönlichkeit beiwohnt, in dieser Abteilung doch viel besser ausnehmen.

Von den Landschaften hat Verf., wie es sich ziemt, diejenigen, welche bekannte Ansichten darstellen, zuerst in einer besonderen Gruppe behandelt. Merkwürdig, daß diese Gruppe nur 17 Nummern zählt, und obendrein befinden sich dabei einige, deren Deutung ich anzweifeln möchte. Stellen 170 und 171 wirklich beide die Trümmer der Abtei Koningsveld bei Delft dar? Nicht nur kann ich keine Ähnlichkeit mit anderen sicheren Abbildungen finden, aber, was noch bedenklicher ist, die Trümmer auf 170 und auf 171 sind grundverschieden voneinander. Die große Gruppe von x-beliebigen Fluß- und Seelandschaften strotzt aber von Ansichten von Dordrecht. Es ist nicht einmal versucht, hier Ordnung zu schaffen. Und dies ist um so schlimmer, weil wir sogar bei den Nummern mit Buchstaben, welche also vielleicht ähnliche Darstellungen enthalten sollen, grundverschiedene Kompositionen antreffen. 656 d. z. B. zeigt das Rotterdamer Passagierboot vor Rotterdam, 656 e ein Flußufer mit Figuren, 656 f ein Seestück und 656 g eine Maaslandschaft mit Dordrecht. Diese hätten alle in den betreffenden Gruppen eine bessere Unterkunft finden können, d und g bei den bekannten Ansichten, e bei den Flußlandschaften und f bei den Seestücken. — 631 (Schiffe auf der Maas) nennt Verf. eine ähnliche Komposition wie 164 (Ansicht der Maas mit Dordrecht) und dennoch sind diese „ähnliche" Bilder 467 Nummern voneinander getrennt aufgeführt! — Bei verschiedenen Abteilungen finden wir übrigens topographische Darstellungen, bei den Fischern einen „Blick auf die Wälle der Stadt Amersfoort" (43) und bei den Viehstücken eine „Ansicht von Dordrecht mit dem Haus zu Merwede" (265 b).

Von den Porträts gilt dasselbe. Das „Porträt eines Herren aus dem Geschlecht de Roovere" (42), müssen wir bei den Fischverkäufern suchen, und 618 (Herr und Dame beim Ausritt zur Jagd), wo wir jedenfalls mit Porträts zu tun haben, bei Jagdszenen. Dagegen ist 77 (Cuyp? im Freien skizzierend), wo in einer Landschaft ein Maler von hinten abgebildet ist, kaum zu den Porträts zu rechnen. — Bei den Porträts hat Verf. Einzelporträts getrennt von Gruppenbildern. Mit Recht. Warum denn aber 136 a (Sitzende alte Frau, neben ihr ein kleines Kind) und 142 (Alte Frau und ein Kind) zu den einzelnen Damen?

Auch bei den massenhaften Viehstücken (179 bis 315) hat Verf. nicht einmal den Versuch gemacht, etwas zu ordnen, indem er sie „mit oder ohne Hirten" zusammenwirft. Die Schafhirten hätten z. B. bequem von den Kuhhirten getrennt werden können.

Diese üble Einteilung der Gruppen hat zur Folge gehabt, daß fortwährend zwei Stücke, welche als vielleicht identische erwähnt werden, weit voneinander stehen; 230 (Fünf Kühe mit Hirt) und 302 (Kühe auf der Weide), 388 (Hirten tränken ihre Kühe am Rhein) und 397 (Kühe am Fluß) sind sogar ganz gleiche Wiederholungen.

Digitized by Google

Wenn auch das Oeuvre von Wouwerman noch weit größer ist als dasjenige von Cuyp, so ist die Gruppierung bei ihm weniger schwierig, weil er meistens mehr bestimmt abzugrenzende Darstellungen gemalt hat. Natürlich hat Verf. eine praktische Einteilung versucht. Sehr sonderbar ist aber die VIII. Hauptgruppe, welche die „Studien" umfassen soll. Freilich zählt diese Gruppe nur ein einziges Bild, und diese Studie von zwei Pferden hätte ruhig eine Stelle finden können bei der Gruppe „Zwei Pferde, nicht beritten". Wie weiß übrigens Verfasser, daß z. B. 269 a (Zwei Pferde, davon das eine ein Schimmel) von einer Auktion aus dem Jahre 1806 nicht auch eine Studie ist?

Bei den „Erholungen und Vergnügen" bildet eine „Schlägerei" (1036) eine sonderbare Separatgruppe für sich, während die „Scheibenschießer" (725) zu den Jägern gekommen sind. Besser wäre diese Nummer zu den „Verschiedenen Genreszenen" gerechnet, zumal diese Gruppe nicht groß ist und nur sieben Nummern zählt. Das „Mädchen eine Ziege melkend" (1039) hätte übrigens trefflich in die Gruppe „Beschäftigung, Beruf, Handwerk" gepasst. Man möchte fragen: Wenn ein „Metzger vor seinem Laden" (1042) keinen Beruf darstellt, was ist dann ein Beruf? — Während die Handlung bei einigen Bildern zu wenig abgegrenzt ist, um eine Sondergruppe zu bilden, wie z. B. 275 bis 284 (Ein oder Zwei Pferde, Reiter und Spinnerin) fehlen Gruppen wie Stallinterieure. Man kann diese doch kaum, wie Verf. getan, zu den Landschaften rechnen.

Bequem abzutrennen wären die Jagdszenen gewesen. Diese finden wir aber durch verschiedene andere Gruppen zerstreut, z. B. bei den Landschaften 437 (Rastende Jäger). Auf 375 (Reisende zu Pferde) sind keine Reisende, sondern Jäger dargestellt; man reist meistens nicht von Jagdhunden begleitet. Auch auf 524 (Rast einer Reitergesellschaft am Brunnen) sind die am Brunnen rastenden Personen Jäger, und gehörte diese Nummer also bestimmt zu der Gruppe „Ruhe auf der Jagd".

„Aufbruch zur Jagd" mit 54 Nummern und „Rückkehr von der Jagd" mit 16 Nummern sind gesondert aufgeführt, wogegen natürlich nichts einzuwenden ist. 716 aber ist keine Rückkehr, sondern ein Aufbruch; denn die spezifische Andeutung einer Rückkehr, die Jagdbeute, fehlt. Diese Bemerkung scheint nicht sehr wichtig, aber wo beide Gruppen etwa 200 Nummern auseinander liegen, muß man, wenn in dieser Hinsicht Fehler gemacht sind, sehr lange suchen, um ein Bild zurückzufinden.

Diese etwas mangelhafte Rubrizierung hat die unangenehme Folge gehabt, daß Bilder auch wohl doppelt genannt sind. So ist 667 (Jäger halten vor dem Wirtshaus) = 1118 é (Reiter und Figuren in einer Landschaft). Warum 27 (St. Hubertus) und 38 (Porträt von . . . . Schuyt als St. Hubertus) zweimal genommen sind, während Verf. selber angibt, die Bilder seien identisch, ist mir ganz unverständlich.

Welche Ordnung Verf. bei den Porträts angenommen hat, ist mir nicht klar. Jedenfalls nicht die alphabetische.

Neben der Anordnuung ist wohl die richtige Benennung und die Beschreibung äußerst wichtig. Nicht konsequent war Verf. bei der Kritik falscher Benennungen. Während er bei W. 759 den komischen Titel „Guerre des Huguenots sous Charles IX en 1562" vernachlässigt, wird der kaum weniger bedenkliche Titel von W. 755 „Die Schlacht bei Nördlingen" beibehalten.

Wie wichtig die genaue Beschreibung eines Bildes ist, zeigt sich z. B. bei W. 448 (Reisende halten vor dem Wirtshaus) und W. 477 (Pferde werden gefüttert). Wenn auch die Beschreibungen eine ganz andere Vorstellung der Bilder geben, so ist dennoch beide Male dasselbe Bild beschrieben, nur andere Teile desselben Am bequemsten kontrolliert man dies an der Radierung von Monziès in dem Katalog der Versteigerung Beurnonville 1881, vom Verf. im Nachtrag genannt.

Nur die ganz genaue Beschreibung kann vor falschen Schlußfolgerungen schützen, wie bei W. 136 (Vier Reiter vor der Schmiede) und W. 137 (Zwei Reiter beim Dorfschmied), wo Verf. fragt, ob beide Bilder nicht identisch sein könnten. Wie es überhaupt möglich ist, daß zwei Bilder in derselben Sammlung identisch sind, ist noch eine Frage für sich, aber hier ist es schon darum nicht der Fall, weil auf dem einen Bilde der linke Vorderhuf und auf dem anderen ein Hinterhuf des Schimmels beschlagen wird. Nr. 137 ist auch von Anton Tischler gestochen, ebenfalls unter dem Titel „Retard de chasse", als es noch in der Sammlung des Grafen von Brühl war. Mit dem am 15. Mai 1741 in der Sammlung Jacomo de Witt versteigerten Bilde ist es aber nicht identisch, denn Kinder welche mit einem Rollwagen spielen kommen nicht darauf vor.

Die Bemerkung bei W. 867 „Der Louvrekatalog gibt nur den Bildertitel" ist ungerecht. Wer wenigstens den dicken, ausführlichen, wenn auch veralteten Louvrekatalog zur Hand nimmt, wird eine ausführliche Beschreibung finden. Diese Bemerkung ist um so sonderbarer, als Verf. selber

Digitized by Google

mehrere leicht zugängliche Bilder gar nicht beschrieben hat, wie C. 489 in der Wallace Collection in London, C. 684 in dem Museum zu Budapest, W. 979 in der Alten Pinakothek zu München und W. 758 bei Baron Edmond de Rothschild in Paris. Sogar W. 216, ein Bild in einer Haager Sammlung, ist mit nur zwei Worten „Der Schimmel" abgetan. Auch berührt es merkwürdig, daß bei W. 546 (Zwei Bilder mit Reitern beim Aufbruch zur Jagd) — Warum hier zwei Bilder auf einer Nummer? — jegliche Beschreibung fehlt. Die Bilder gehören dem Verleger des hier angezeigten Buches, und wären Verf. also sehr leicht zugänglich.

Bei andern Bildern werden die Maße vermißt, wie bei C. 648, einem Bilde in der Galerie Liechtenstein in Wien, bei W. 209 und 419, Bildern in der Galerie zu Aschaffenburg und bei allen Bildern in dem Museum zu Madrid.

Ich war sehr erfreut, als ich in dem Vorwort zum zweiten Bande las, das Verf. sich genötigt gesehen hat, lobende und tadelnde Bemerkungen über die Qualität der beschriebenen Bilder zu unterdrücken. Leider ist es aber bei der guten Absicht geblieben. Ich habe das ganze Werk daraufhin nicht durchgesehen, notierte aber beiläufig C. 206 „Ausgezeichnetes Werk", C. 312 „Gutes, echtes, wenn auch nicht sehr angenehmes Werk", C. 501 „Schön und sonnig", C. 588 „Kein besonders gutes Bild", W. 760 „Wenn echt, ganz verputzt und übermalt". Eine besonders schlimme Schätzung stehet bei C. 725 „Besser als das Bild bei Six, aber nicht so gut wie das bei Carstanjen in Berlin". Eine sehr ausführliche Kritik finden wir bei C. 128. Bei W. 1162 bis 1164 werden Zeugnisse angeführt von Bildern welche Verf. nicht gesehen hat, denn sonst hätte er von den Werken doch etwas mehr erzählen können als bei W. 1162: „Ein Frühwerk in braunem Ton. Etwas zu braun, aber sonst nicht schlecht", und bei 1163 nur „Hübsches Frühwerk". Wie kann Verf. wissen, daß dieses Werk hübsch ist, wenn er uns nicht einmal zu erzählen weiß, was darauf dargestellt ist!

Auch mit der Versicherung im Vorwort, daß Bilder, welche Verf. nicht für echt hält, unerwähnt bleiben, muß man es nicht so genau nehmen. Was ist z. B. der Fall mit C. 134, einem Damenporträt im städtischen Museum zu Brüssel? Verf. nennt es „Cuyp zugeschrieben". Da er das Bild jedenfalls kennt, muß man diese Bemerkung doch ergänzen „aber von mir nicht anerkannt". Sonst hätte die Bemerkung ja keinen Sinn. Es ist übrigens dasselbe Bild wie C. 140, das in der Vente Pereire von Herrn Wilson gekauft ist, dessen Sammlung der Stadt Brüssel geschenkt ist. In dem stattlichen 1881 erschienenen Katalog dieser Sammlung hieß das Porträt 1636 datiert, was für den 1620 gebornen Künstler auch noch reichlich früh ist; es war dort merkwürdigerweise Benjamin Cuyp zugeschrieben.

Das wichtigste Quellenmaterial für die Geschichte der Bilder, die alten Stiche, sind wie im ersten Bande ungenügend benutzt. W. 288 a (Reiter mit einer Melkbäuerin scherzend) ist von Apostool in Aquatintmanier gestochen, und dieser hat in seiner Publikation „The Beauties of the Dutch School" die Geschichte ausführlich erzählt. C. 828 (Pfirsiche auf einem Tisch) und W. 948 (Rast bei der Heuernte) sind von Muxel gestochen, waren also damals schon in der Sammlung Leuchtenberg in München, W. 48 (Reitschule im Freien) ist im Jahre 1781 gestochen von J. Groenendijk in Rotterdam und W. 218 (Ein ungesattelter Schimmel) im Jahre 1800 von J. Fr. Morgenstern in Frankfurt a. M. C. 396 (Kühe am Fluß) ein sehr schönes Bild in der Ermitage in St. Petersburg, von Kaiser Nicolaus I. erworben, als er 1832 die Sammlung Sapiéha konfiszierte, ist im Jahre 1767 von Hendr. Anthonissen in Antwerpen in wirklicher Größe gestochen. C. 723 (Flußlandschaft bei Mondschein) stimmt mit einem Stiche von F. W. Musculus überein. C. 506 (Aufbruch vom Wirtshaus) und W. 846 (Soldaten halten vor dem Marketenderzelt), beide in der Galerie Arenberg in Brüssel, sind schon 1829 von Spruyt, resp. von Madou, für das Arenbergsche Galeriewerk lithographiert.

Zwar erwähnt Verf. auch manchmal die Reproduktionen, aber mit einer fast vornehmer Inkonsequenz. Die Stiche für das Musee Napoléon sind genannt, nicht aber die Lithographien von Huot für das Galeriewerk der Ermitage. Noch sonderbarer: Die kümmerlichen Umrißstiche von Zeelander nach Bildern im Mauritshuis sind dann und wann — nicht immer — vermerkt, niemals die weit besseren Lithographien in dem Receuil Desguerrois.

Bei Stichen aus der Zeit der Bilder ist das Interesse natürlich wieder ein anderes. W. 122 (Der Schimmel vor der Feldschmiede) ist von Jan Visscher gestochen, ebenso wie W. 844 (Reiter vor dem Marketenderzelt) und W. 867 (Drei Reiter vor dem Marketenderzelt), wo Verf. bemerkt „Gestochen von Visscher". Daß Jan Visscher der Stecher war, hätte vermeldet werden müssen, denn auch Cornelis Visscher hat mehrere Bilder von Wouwerman durch den Stich vervielfältigt.

Sogar Moyreau, an den jeder Wouwermanforscher wohl zuerst denkt, ist nicht ausgebeutet worden. W.

Digitized by Google

410 (Bauern rüsten sich zum Aufbruch zum Marsch) und W. 671 (Halt auf der Jagd) z. B. sind von ihm gestochen. Eine Berücksichtigung von Moyreaus Blättern liefert öfters wichtige Daten zur Geschichte der Herkunft der Bilder, wie bei W. 934 (Der Heuwagen), wo Moyreau als den damaligen Besitzer den Prinzen von Isenghien angibt. Unverständlich ist mir die Bemerkung bei W. 564 (Aufbruch zur Jagd) „Gestochen von Moyreau, doch wegen der unzureichenden Beschreibung nicht zu identifizieren". Dann hätte doch der Stich von Moyreau beschrieben werden können. Es scheint, daß Verf. die Erwähnung, von wem Bilder gestochen sind, öfters nur Smith entnommen hat, z. B. W. 68 (Reitschule) „Von Smith beschrieben nach einem Stiche von J. Visscher" oder W. 914 (Räuber greifen Reisende an) „Von Smith beschrieben nach einem „La Forêt dangereuse" betitelten Stich von Cousinet" — d. i. C. E. Lempereur-Cousinet —, oder W. 898 (Drei Reiter halten vor dem Marketenderzelt) „Von Smith beschrieben nach einem Stich von Bouttats" — d. i. Gaspard Bouttats —. Wie unbedingt notwendig es ist, die Stiche selber zu benutzen, statt sich auf Smiths Autorität zu berufen, zeigt sehr deutlich W. 900 (Zwei Reiter vor dem Marketenderzelt), wo Smith den Fehler gemacht hat, den Verleger F. de Witt statt den Radierer Romeyn de Hooghe zu nennen. Auf dieser Radierung steht außerdem nur „P. Wouwerman inventor"; es ist also nicht ausgeschlossen, daß nicht ein Gemälde, sondern eine Handzeichnung der Radierung zu Grunde liegt. „Nach Smith in der Sammlung des Grafen von Brühl in Dresden" schreibt Verf. bei W. 340 (Reisende in einer Flußlandschaft). Das ist aber keine Phantasie von Smith und steht angegeben auf dem sogar genannten Stich von Ozanne. Auch der Irrtum bei W. 1123 (Landschaft mit Figurenstaffage), das Bild sei von Laurent als „Le Repos" und von Beaumont als „La Moisson" gestochen, scheint Smith entlehnt zu sein; die Sachlage ist gerade umgekehrt.

Zu der Geschichte der Bilder möchte ich noch folgendes bemerken. Es hat für niemand Bedeutung, zu wissen, daß C. 157 (Bildnis eines Kindes) in der Sammlung Y in Holland ist; besser wäre die Geschichte abgeschlossen mit der Versteigerung Raedt von Oldenbarnevelt, Amsterdam 6. Nov. 1900, als eine so mysteriöse Angabe, wo es sich jetzt befindet.

Etwas vervollständigen kann man hingegen die Erwähnung bei C. 293 (Sieben Kühe auf der Weide am Fluß), welches Bild für das Museum in Boston erworben ist. — Wie kann Verf. behaupten, W. 1118 e (Reiter und Figuren in einer Landschaft) sei nicht in der am 25. Juni 1892 stattgefundenen Dudley Sale gewesen? Es war sogar eines der Hauptbilder der Auktion und ist von Herrn Roberts in seinen so interessanten „Memorials of Christies" abgebildet. Das Bild stellt eine sich ausruhende Jagdgesellschaft dar. — W. 311 (Eine Bäuerin spricht mit einem Herrn auf einem Schimmel) ist am 27. April 1903 in einer Versteigerung bei Etienne Le Roy in Brüssel vorgekommen. — W. 832 (Armee auf dem Marsche) kann nicht möglicherweise identisch sein mit einem 1899 in London versteigerten Bilde, denn das Bild, das Kaiser Napoleon für 12 600 frs. zurückgekauft hat, ist 1871 mit den Tuileries verbrannt.

Zu W. 139 (Die Dorfschmiede) sei bemerkt, daß die Auktion Perkins am 14. Juni 1890 stattgefunden hat, wo übrigens auch W. 113 (Pferdeschwemme) war. — W. 695 (Falkenjäger halten an einem Fluß) war später in der vente Ch. van Loo in Paris, am 25. Mai 1881. — Bei W. 118 (Pferde vor der Schmiede) fehlt das Mittelglied, daß das Bild aus der Suermondtschen Sammlung in die Berliner Galerie gekommen ist. — W. 256 b (Ein Schimmel von dem der Reiter abgestiegen ist) war 1877 in der Auktion Mestern in Hamburg. — C. 326 (Vieh auf der Weide am Fluß mit angelnden Hirten) ist noch 1872 von der Familie van Loon in eine Amsterdamer Ausstellung geschickt. — Von W. 643 (Landschaft mit Entenjäger) kann die Geschichte einige Jahre weiter verfolgt werden, denn das Bild ist am 16. Jan. 1868 in der vente Khalil-Bey und am 1. April 1869 in der vente M. D. versteigert worden. — Die Geschichte von W. 731 (Sandige Landschaft mit Figuren und Jäger) hat einen verhängnisvollen Abschluß gefunden; das Bild ist in der vente Patureau gekauft von Nieuwenhuys, der es für 50 000 frcs. an Kaiser Napoleon wieder verkaufte, und 1871 fand es in den Tuileries den Flammentod. — Der Zweifel über das Schicksal von C. 64 (Der Erntemonat) war unnötig, wenn bemerkt worden wäre, daß das Bild 1863 wieder in der vente Meffre war.

Diese Bemerkungen betreffen die weiteren Schicksale der Bilder. Aber auch die früheren können vervollständigt werden. W. 347 (Die Reisenden) ist schon 1828 von Lord Clare in eine Londoner Ausstellung geschickt. — C. 689 (Flußlandschaft mit Kühen) stammt aus der Sammlung Gontard. — W. 768 (Reiterkampf) war schon 1807 beim Grafen Lamberg und davor in der Sammlung Birkenstock. — Bei W. 950 (Landschaft mit Ernte-

Digitized by Google

arbeitern) ist statt „durch H. von Reith gekauft", zu lesen „von H. von Reith gekauft"; diese scheinbar unwichtige Verbesserung wird von Bedeutung, wenn wir bei Nicolai lesen, daß im Jahre 1786 in der Sammlung von Reith in Berlin ein schönes Bild von Wouverman war.

W.693 (Halt auf der Rükkehr von der Jagd), das 1845 in der Auktion Fesch von einem Herrn Kolb für 68 727 frs. erworben ist, war schon 1779 bei Jacob Fesch in Basel, und kann also nicht mit der Sammlung de Smeth van Alphen im Jahre 1810 versteigert worden sein. — Bei W. 9 (Verkündigung an die Hirten) fehlt als Mittelglied: Sammlung Winkler in Leipzig, 1768. — Bei W. 1055 (Landschaft mit Reiter vor der Bauernhütte) steht überhaupt nichts über die Vorgeschichte, und doch war das Bild schon 1754 in der Dresdner Galerie. — Bei W. 742 (Reitergefecht vor dem Rundturm) ist 1782 statt 1710 wohl nur ein Druckfehler. — Bei W. 20 (Christus am Kreuz) hätte die Behauptung, das Bild sei von dem Grafen van Wassenaer bei einer Verheiratung an den Fürsten Montmorency gekommen, der Bestätigung bedurft; mir ist keine Allianz zwischen diesen beiden hohen Häusern bekannt. Zur Zeit von Smith (1829) bei Rottiers stimmt zwar, aber es fehlt die Notiz, daß es am 10. Nov. 1834 in Gent versteigert ist.

Wir kommen nun zu den fehlenden Bildern, eine heikle Angelegenheit, weil man nie die Gewißheit hat, ob ein Bild nicht etwa vom Verf. verworfen wird. Und daß Verf. seine Ansicht wohl einmal sehr bald ändert, macht die Sache um so heikler. Nr. 1782 A der Dresdner Galerie z. B. Im August 1908 sagt Woermann, daß er mit Bredius und Hofstede de Groot zu der Ansicht zurückkommt, daß das Bild in der Tat der frühen Zeit Cuyps selbst zuzuschreiben sei. Das Vorwort des hier besprochenen Buches ist ebenfalls August 1908 datiert, aber ich finde das Bild von ihm nicht erwähnt. Wie rasch muß sich hier nicht die Änderung seiner Ansicht vollzogen haben.

Cuyps große Flußlandschaft mit reicher Staffage in der Sammlung Schubart ist in de Groots großem Schubartschen Katalog beschrieben, und fehlt hier!

Auch fragt man sich, ob es geht, so ohne jede Begründung den bekannten im Amsterdamer Rijksmuseum Cuyp zugeschriebenen Hahnenkampf wegzulassen. Zwar hat Verf. in dem kürzlich erschienenen dritten Bande seine Ansicht zu begründen versucht, daß er nur die „echten" Werke verzeichnet, und das eine Zusammenstellung auch der unechten und fälschlich zugeschriebenen Werke den Umfang seiner Publikation zu sehr ausgedehnt hätte, aber damit wäre es doch nicht so schlimm gegewesen, denn die von mir vermißten Bilder hätten ja nicht ausführlich beschrieben zu werden brauchen. Eine ganz kurz gefasste Liste hätte genügt; eine Zeile für ein Bild, und in einigen Seiten wäre die Sache zu erledigen gewesen, zumal ich ja auch nicht verlangt habe, daß jedes Bild, das irgendwelchen großen Namen trägt, verzeichnet zu werden brauchte. Nur diejenigen, welche in der Literatur erwähnt werden und von welchen graphische Reproduktionen existieren. Noch weniger zutreffend ist die Behauptung, daß eine Kritik in dieser Hinsicht die Fortsetzung dieser Publikation in Gefahr bringen würde. Niemand kann mehr als ich wünschen, daß diese Arbeit vom Verfasser zum Abschluß gebracht wird, aber es fragt sich, ob es dem Besitzer eines vom Verf. angezweifelten Bilde angenehmer ist, wenn er sein Bild überhaupt nicht erwähnt findet, oder mit der Bemerkung, daß das betreffende Bild vom Verf. nicht anerkannt wird. Nun bleibt immer noch ein leichter Zweifel bestehen, ob Verf. das betreffende Bild etwa nicht aus Versehen weggelassen hat, was namentlich bei Erwähnungen in der Literatur und in dem älteren Reproduktionsmaterial angenommen werden könnte.

Da haben wir z. B. die vielen Bilder von Wouwerman, welche bereits im Jahre 1682 in dem Inventar der Sammlung Duarte verzeichnet sind, oder diejenigen, welche Nicolai 1786 in seiner Beschreibung von Berlin nennt, oder solche, welche in frühere Ausstellungen geschickt sind, wie in die Amsterdamer Ausstellung von 1872 von den Herren van Lennep und van Pallandt.

Ebenso sind die Bilder zu berücksichtigen, welche vorläufig nur aus Stichen bekannt sind. Rentink z. B. hat nach Wouwerman eine reizende Dünenlandschaft ohne jede Staffage geschabt; das auf dem Blatte ersichtliche Monogramm gibt deutlich den Maler an, und als reine Landschaft ist das Bildchen wichtig für sein Oeuvre. von Mechell hat 1775 in dem Düsseldorfer Galeriewerk ein Bild von Wouwerman gestochen, das, wie ich glaube, jetzt in Schleißheim ist. Der von R. Muys 1762 gestochene Aufbruch zur Falkenjagd, Aliamets „Halte espagnole," Piquenots „Accident de voyage", Beaumonts „Cours de bague flamande" — nicht identisch mit W. 1029 — fehlen wie Hulstkamps „De Valkenier", welches Bild W. 729 b zwar sehr ähnlich ist, aber ohne die dort anwesende arme Frau mit dem kleinen Jungen und dem alten Manne, die von Pistrucci für das Cabinet Lucien Bonaparte gestochene Pferdeschwemme

Digitized by Google

und die von Borum für die Galerie Speth lithographierten Fischer.

Was Cuyp betrifft, so suchte ich vergeblich nach einem C. 470 sehr ähnlichen Bilde, das Spruyt 1790 radiert hat „tiré du Cabinet de Monsieur le Baron de Plotho", nach dem Flußbild mit dem Rietdijkschen Tor zu Dordrecht, das 1793 von Apostool nach einem in englischen Besitz befindlichen Bilde in Aquatintmanier gestochen ist, und nach der Flußlandschaft mit Dordrecht im Hintergrund, welche von Siegl aus der Sammlung Miethke in Wien radiert hat.

Ferner gebe ich Verf. in freundliche Erwägung, sich vielleicht an anderer Stelle äußern zu wollen, warum das anscheinend so schöne Cuyp zugeschriebene Bild (Eine Fähre mit Dordrecht im Hintergrund) aus der Sammlung Rothan fehlt — das Register gibt den Namen Rothan überhaupt nicht an —, oder der Wouwerman, den Baron Arthur de Rothschild 1904 dem Louvre geschenkt hat, oder Cuyps Viehstück bei Herrn Léopold Favre.

Wenn das Wouwerman zugeschriebene Reitergefecht in der Sammlung Steengracht auf Schloß Moylant echt wäre, wäre es ja wegen der frühen Jahreszahl 1640 doppelt interessant. Und der Zuschreibung dreier mit Bauernfiguren bemalten Türen auf dem Schlößchen Dordtwijk an Cuyp liegt eine nicht ganz verwerfliche Familientradition zu Grunde.

Dagegen hat Verf. zwei Cuyps verzeichnet, welche er ruhig hätte fortlassen können, nl. C. 67 wo eine junge dekolletierte Dame mit Dreimaster auf dem Kopfe mit einem kleinen Löffel in einer mit Schokolade gefüllten Tasse löffelt, kann kaum ein Bild aus dem XVII. Jahrhundert sein. Schlimmer noch ist C. 86 das Porträt des Pfarrers Andreas Colvius, gestochen von Salomon Savry; der Stecher hat sich eben geirrt und eine Arbeit von Jacob Gerritsz. Cuyp gestochen.

Es ging natürlich nicht an, alle Bilder zu verzeichnen, in denen Wouwerman die Staffage gemalt hat, aber wo er selber solche Bilder mit bezeichnet hat, wäre die Einreihung in sein Oeuvre doch wohl angebracht gewesen.

Das Register ist leider nicht mit derselben Sorgfalt angefertigt, wie im vorigen Bande. Warum z. B. Bus (du) und Du Bois? Dulwich muß man unter London suchen, Hampton Court hat eine Stelle für sich. Bei Poullain fehlen die Verweise auf Wouwerman, und Lucien Bonaparte fand ich weder bei Lucien noch bei Bonaparte,

E. W. Moes.

RENE VAN BASTELAER, Les Estampes de Peter Bruegel l'Ancien. Brüssel. G. van Oest & Co. 1908.

In diesem stattlichen Bande liegt uns ein reicher Schatz vor, der erstaunlicherweise erst jetzt gehoben worden ist. Die Reproduktion von wohl sämtlichen Kompositionen des alten Bruegel, die in Stichen erhalten sind, herausgegeben und mit einer Einleitung und einem kritischen Katalog versehen von dem um die Kenntnis von Bruegels Werken wohlverdienten Leiter der Kupferstichsammlung der königlichen Bibliothek in Brüssel, René van Bastelaer, sind ein unschätzbarer Besitz. Hat schon das vor wenigen Jahren von demselben Verfasser gemeinsam mit dem ausgezeichneten Gemäldekenner Georges Hulin (G. H. de Loo) herausgegebene große Werk über Bruegels Gemälde unsere Kenntnis von dem Stile des großen Künstlers wesentlich bereichert, so gibt das vorliegende Buch, das zu jenem größeren Werke eine unentbehrliche Ergänzung bildet, die lebendigste Vorstellung von dem Reichtum der Erfindung, von der Vielseitigkeit, von der Kompositionskunst, die dem großen Schöpfer des niederländischen Sittenbildes eigen sind. Man wird nicht müde, in diesem Bande zu blättern.

Der Titel des Werkes ist vielleicht nicht ganz richtig gewählt; denn es handelt sich — mit der einzigen Ausnahme der prächtigen Originalradierung mit der Kaninchenjagd — um die bloße Wiedergabe der Kompositionen Bruegels durch verschiedene Stecher, die zumeist zum Kreise des Cockschen Verlages gehören und, da sie zum größten Teile unter den Augen des Meisters arbeiteten, seinen Stil gut wiederzugeben verstehen. Bei der Betrachtung der Abbildungen kommen uns manche Fragen in den Sinn, die wir freilich hier keineswegs erschöpfend behandeln können. Eine dieser Fragen würde den Zweck der Stiche, das Publikum, für das sie geschaffen worden sind, betreffen. Man findet in verschiedenen neueren Schriften die Anschauung vertreten, die Stiche seien für das Volk bestimmt gewesen, es seien volkstümliche Flugblätter. Auch R. van Bastelaer deutet in der Einleitung an, daß ihm diese Auffassung nicht fremd sei. Wir halten sie für durchaus irrig. Wann hätte sich je das Volk für Landschaften und Marinen, für verwickelte Allegorien religiöser oder satirischer Natur interessiert, wann hätten Bauern sich danach gesehnt, ihre eigenen Gestalten und ihre eigenen Sitten und Gebräuche im Bilde dargestellt zu sehen? Es sind die gebildeten Städter, die an solchen Dingen

Digitized by Google

Gefallen fanden und die auch die zumeist in lateinischer Sprache abgefaßten Aufschriften der Stiche lesen und verstehen konnten. Daß Bruegel für Bauern gearbeitet habe, dieser vielverbreitete Irrtum geht wohl auf Van Manders kaum richtige Angabe zurück, der große Künstler sei ein Bauernsohn gewesen.

Eine andere nicht unwichtige Frage wäre die nach den Vorlagen zu den Kupferstichen. Ohne weiteres wird man bei der Mehrzahl der Blätter als Vorlagen Federzeichnungen anzunehmen haben. Solche Vorzeichnungen, die vom Künstler selbst zur Wiedergabe durch den Kupferstich bestimmt worden waren, sind uns noch in verschiedenen Sammlungen erhalten; zu den von Bastelaer angeführten Blättern möchten wir noch den Originalentwurf zu dem Stiche der Justitia aus der Folge der sieben Tugenden hinzufügen, eine feine vom Jahre 1559 datierte Federzeichnung, die demnächst mit der Lannaschen Sammlung in Stuttgart zur Versteigerung gelangen soll[1]). In einzelnen Fällen scheint Bruegel auch Kompositionen seines Vorgängers Hieronymus Bosch für die Wiedergabe durch den Stich umgezeichnet zu haben: ziemlich sicher ist dies der Fall bei der Darstellung des Sprichworts „Große Fische fressen die Kleinen" (No. 139); auch bei dem „Jüngsten Gericht" (No. 121), das mit den gemalten Kompositionen dieses Gegenstandes von Bosch die größte Verwandtschaft zeigt, möchten wir eine ähnliche Entstehung vermuten.

Aber auch Gemälde des Künstlers haben den Stichen als Vorlagen gedient. Erhalten ist davon freilich nur das Ölgemälde mit der Darstellung des Schlaraffenlandes in der Kaufmannschen Sammlung in Berlin. Mit Recht hat aber schon Georges Hulin auf eine größere Anzahl von Blättern hingewiesen, als deren Vorlagen aus verschiedenen Gründen Gemälde angenommen werden müssen. Wir möchten außer den von Hulin genannten noch die folgenden Stiche für Wiedergaben nach Gemälden halten: den „Tod Mariä" (No. 116), den „Guten Hirten" (No. 122), den „Esel in der Schule" (No. 142) und vielleicht auch den „Krämer und die Affen" (No. 148). Wie viel mag von Bruegels Bildern, besonders von seinen Wasserfarbenmalereien auf Leinwand, verloren gegangen sein! Wir können froh sein, daß uns das Meiste doch wenigstens in Stichen oder in alten Kopien erhalten geblieben ist.

Unter den Abbildungen finden wir nur eine einzige, die uns keine Komposition des alten Bruegel wiederzugeben scheint: es ist das Gleichnis von den Blinden (No. 190), eine Lithographie nach einem verschollenen Ölbilde, das sicherlich nicht Bruegel, sondern einem Meister des XVII. Jahrhunderts zuzuschreiben ist. Gustav Glück.

(1) Wie uns soeben mitgeteilt wird hat van Bastelaer die genannte Federzeichnung bereits für die Königliche Bibliothek erworben. (D. Red.)

JULIUS KURTH, Suzuki Harunobu. Klassische Illustratoren. Band VII. München u. Leipzig. R. Piper & Co. 1910.

Der Liebhaber japanischer Holzschnitte ist gegenüber dem Sammler europäischer Graphik sehr im Nachteil, denn es steht ihm kein Bartsch zur Hand, mit dessen Hilfe er leicht seine Blätter zu bestimmen vermöchte. Das Handbuch der japanischen Holzschnittkunde fehlt, und es ist sehr die Frage, ob es jemals wird geschrieben werden können, in dem Sinne wenigstens, in dem wir ein solches Handbuch verstehen, mit scharf umgrenzten Persönlichkeiten, deren Werk Blatt für Blatt sicher bestimmt und beschrieben wird. Denn unsere Begriffe von Persönlichkeit im Kunstwerk lassen sich durchaus nicht ohne weiteres auf Ostasien übertragen, und wenn im gemalten Bilde auf Grund der Handschrift, der Pinselführung noch einigermaßen sicher geurteilt werden kann, so läßt gegenüber der wenn auch noch so getreu mit dem Messer nachgezogenen Linie des Holzschnittes auch dieses Kriterium im Stich. Rechnet man dazu die verwirrende Fülle von Pseudonymen, Nachahmungen und alten Fälschungen, die das Werk der Meister umgeben, so möchte man vollends an der Möglichkeit endgültiger Klärung verzweifeln.

So recht ein Musterbeispiel für alle Schwierigkeiten des Problems eines japanischen Holzschnittmeisters bildet das Werk des Harunobu, und es war kein kleines Wagnis, gerade ihn zum Gegenstand einer Monographie zu machen. Ein abschließendes Werk über den Meister will der Verfasser selbst nicht geben. Er begnügt sich mit einer Darstellung der Sachlage, mit Vorschlägen zu Lösungen. — Die Signaturen, die helfen sollten, den Meister mit Sicherheit zu bestimmen, bedeuten ein Problem für sich. Es gibt Blätter, die nur vom Holzschneider bezeichnet sind, und es taucht die Frage auf, ob Harunobu selbst etwa diesen Namen, Kyôsen, gebrauchte. Kurth lehnt diese Möglichkeit ab. Eine neue Schwierigkeit entsteht mit der Angabe japanischer Quellen, Harunobu sei mit Koryusai identisch. Läßt sich diese Annahme widerlegen, so bleibt doch eine nahe Verwandtschaft der beiden Meister bestehen und die Mög-

Digitized by Google

lichkeit, daß Koryusai, der den befreundeten Harunobu überlebte, Blätter mit dessen Namen zeichnete, oder umgekehrt, daß Harunobu, der nach japanischen Angaben bei literarischen Arbeiten sich Koryusai unterzeichnete, auch unter Holzschnitte diese Signatur setzte. Und endlich bleibt noch die schwierige Frage der Nachahmungen und Fälschungen, legte doch einer der Schuldigen selbst ein öffentliches Bekenntnis ab. Es ist Shiba Kôkan (1746—1815), als Persönlichkeit einer der interessantesten Künstler des neueren Japan, dessen Biographie in vielem an den zu so übler Berühmtheit gelangten Engländer Lucas erinnert. Er war einer der ersten, die sich in der Ölmalerei versuchten, der erste, der die Radiertechnik in Japan übte. In seiner Jugend arbeitete er so getreu im Stile des Harunobu, daß seine Holzschnitte nicht von denen seines Vorbildes zu unterscheiden waren.

Man sieht, daß die Schwierigkeiten, die das Harunobuproblem umgeben, nicht gering sind. Ob die Mittel der Stilkritik in dieses Wirrsal Pfade zu bahnen geeignet wären, bleibt die Frage. Der Verfasser versucht einen anderen Weg, indem er mit Hilfe spitzfindiger Deutungen biographisches Material zu gewinnen sucht. Ein geschriebenes Buch, das sich in seinem Besitz befindet, dient ihm als Ausgangspunkt. Er hält es für die Vorlage eines gedruckten Kibyôshi des Meisters. Noch kühner ist die Umdeutung der Worte in dem Werke Furyu enshoku Maneyemon, in dem ebenfalls Harunobus Name gefunden wird. Datierungen einzelner Blätter, die in Beziehung zu diesen Werken gesetzt werden, begegnet man nicht ohne einiges Bedenken. Und wenn man in Betracht zieht, ein wie kurzer Zeitraum für die Entstehung der Farbendrucke Harunobus überhaupt in Frage kommt (1765—70), so wird man solchen Zeitbestimmungen auch an sich keinen übertriebenen Wert beimessen können.

Der Verfasser selbst ist sich, wie schon gesagt, bewußt, nicht ein erschöpfendes Werk über Harunobu zu schreiben, aber er hätte uns doch den Versuch eines Oeuvre-Kataloges, auch wenn er lückenhaft und in manchem unsicher geblieben wäre, nicht vorenthalten sollen. Die Probleme, die das Bild des Harunobu verdunkeln, sind allzusehr in den Vordergrund gerückt und verstellen den Weg zu der künstlerischen Persönlichkeit des Meisters, deren Darstellung man gerade im Rahmen dieser Serie der „klassischen Illustratoren" zu finden hoffte.

Curt Glaser.

FRIEDRICH SARRE, Seldschukische Kleinkunst. Mit 25 Tafeln und 38 Textabbildungen. (Teil II der Serie „Erzeugnisse islamischer Kunst"). Leipzig 1909. Karl W. Hiersemann. 20 M.

Dem Bande über die Metallarbeiten seiner Sammlung hat der Verf. nunmehr eine zweite Publikation folgen lassen, die über den anfänglich gesteckten Rahmen herausgreift und eine Monographie über die kunstgewerblichen Erzeugnisse Kleinasiens aus der Seldschukenzeit in Form eines ausführlichen und vortrefflich illustrierten Catalogue raisonné bietet. Dabei hat er vor allem auch die wichtigen Stücke aus dem Ottomanischen Museum in Konstantinopel und aus dem Museum von Konia einer eingehenden Besprechung unterzogen. Man hätte bei einem so schwer abzugrenzenden und selbst den mit der mohammedanischen Kunst Vertrauteren kaum geläufigen Thema vielleicht eine prinzipielle Stellungnahme des Verfassers zu dem kunstwissenschaftlichen Problem erwartet, das hier zum ersten Male an einer bestimmten Gruppe von Denkmälern deutlich hervortritt; aber andererseits wird man die in diesem Punkte beobachtete vorsichtige Reserve gegenüber historischen und kritischen Fragen, die sich noch im ersten Stadium der Diskussion befinden, durchaus billigen. Sarre betont in seinen Darlegungen oft den persischen Einfluß auf dieses Kunstgebiet. Wir verdanken ja gerade ihm die genaue Kenntnis der kleinasiatischen Prachtbauten aus der Seldschukenzeit, und wenn er sie kürzlich in seine „Denkmäler persischer Baukunst" aufnahm, so konnte er das mit den engen Beziehungen motivieren, die das Reich von Konia mit dem von Persien verbanden und in der Architektur des ersteren deutlich zum Ausdruck kamen. Dasselbe mag vielfach im Kunstgewerbe der Fall gewesen sein. Die Berechtigung dieses Standpunktes ist kürzlich von anderer Seite[1]) unter Hinweis auf die ägyptischen Einschläge in der mittelalterlichen Kunst Kleinasiens bestritten worden, aber man wird doch stets auf die von Sarre betonte Abhängigkeit von Persien wieder zurückkommen. Die Einteilung der Zierflächen in geometrische Felder mit Arabeskenfüllung, wie sie seit etwa dem XII. Jahrh. für Kairo charakteristisch ist, findet sich in Konia nur in Werken der Holzschnitzerei, und diese Technik könnte allerdings von dorther beeinflußt gewesen sein. Sie kam unter den Seldschuken zu hoher Blüte. Dagegen ist z. B. bei der Fayence die direkte Entlehnung

(1) Hans Wendland im Repertorium f. Kunstwissenschaft, in einer Besprechung desselben Buches.

Digitized by Google

aus Persien unzweifelhaft. Die Arbeit behandelt außerdem noch Stein, Stuck und Teppiche, unter den letzteren vor allem die frühen Stücke aus der Moschee Ala ed-din.

Eine Metallkunst haben die Seldschuken sicherlich ebenfalls gehabt, und vielleicht gelingt es noch einmal, von der Masse der sog. „Mossulbronzen" eine Kleinasiatische Gruppe abzulösen; vorläufig fehlt es uns noch an sicheren Stücken.

Ebenso sind wir in der Buchkunst, die zweifellos gerade in Konia auf großer Höhe stand, durch den Mangel an einwandfrei datierten Handschriften solcher Provenienz vorläufig noch gar nicht orientiert.

Hoffentlich können wir bald wieder einen neuen Band dieser äußerst verdienstvollen Serie begrüßen. Für diesen und die künftigen möchten wir den Wunsch aussprechen, daß die Inschriften wieder, wie im ersten Teile, in arabischen Typen oder wenigstens in Transkription, nicht nur in Übersetzung, gegeben werden. Ernst Kühnel.

SCHWARZSTEIN, ALBERT. Eine Gebäudegruppe in Olympia. (Zur Kunstgesch. d. Ausl. Heft 66). 42 S. gr. 8°, mit 5 Taf. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1909.

Welche Erwägungen dazu geführt haben, dieser Arbeit die Aufnahme in eine Sammlung von Studien zur Kunstgeschichte zu sichern, ist nicht recht ersichtlich: von künstlerischen Fragen ist in ihr mit keinem Wort die Rede, das behandelte Thema bietet ein lediglich antiquarisches Interesse. So kann die Anzeige an dieser Stelle nur kurz sein.

Der Verf. unternimmt es, für die drei dicht aneinanderstoßenden Gebäude im westlichen Teile der olympischen Ebene außerhalb der Altismauer, welche unter der landläufigen Bezeichnung: Heroon, Theokoleon, Byzantinische Kirche gehen, eine neue Bedeutung und entsprechende neue Benennung nachzuweisen. Nach ihm bilden die drei selbständigen und räumlich voneinander getrennten baulichen Organismen ein geschlossenes Ganzes, und das war ein Gymnasium mit umfänglichen Badeanlagen. Die Ausgrabungen haben eine sichere Anlage dieser Art nördlich der zur Untersuchung stehenden Gebäudegruppe nachgewiesen, und auf diese hat man bisher die beiden Stellen des Pausanias, in denen von einem olympischen Gymnasium die Rede ist — im 5. und im 6. Buche seiner Periegese — anstandslos bezogen. Schw. aber behauptet, daß die Erwähnung im 6. Buche zu dem beglaubigten Gymnasium nicht passe und konstruiert aus ihr, mit Anwendung auf die „Gebäudegruppe", sein neues Gymnasium, dem damit das stolze Mäntelchen der „literarischen Beglaubigung" umgehängt wird. Doch ist die Umdeutung und Neubeziehung der Pausaniasstelle reine Willkür. — In dem neuen „Gymnasium", dessen einzelne Baulichkeiten aber viel älter sind als das durch Ausgrabung bisher bekannte, spielen nun die Badeanlagen eine sehr wichtige Rolle. Das Heroon ist ein Schwitzbad, seinem Zwecke dienlich gemacht und in seiner Bedeutung nachgewiesen durch das Hypokaustum (!), das man bisher für einen byzantinischen Brennofen gehalten hatte. Der altgriechische Unterbau der byzantinischen Kirche ist das Apodyterium, das Theokoleon endlich ist die Palaestra. Daß die beiden letztgenannten Bauten ihrer Gründung nach um mehr als hundert Jahre auseinanderliegen, kümmert den Verf. nicht, ebensowenig stört ihn das Fehlen jeder direkten Verbindung zwischen seinem Apodyterium und dem Schwitzbade, so daß die Badelustigen den Auskleideraum im Osten hätten verlassen und draußen an seiner Langseite entlang schreiten müssen, um im Westen das in einem besonderen Gebäude untergebrachte Schwitzbad zu betreten. Das sind kleine Schönheitsfehler in den Konstruktionen des Verfassers, die er gar nicht erst eingeschätzt hat. Der Unbefangene wird sie und noch viele andere aber recht hoch bewerten und das Buch mit der Überzeugung aus der Hand legen, daß es in Olympia vorläufig besser beim Alten bleibt. P. Herrmann.

WILH. HAUSENSTEIN. Der Bauern-Bruegel. (Klassische Illustratoren. Bd. VI. Verlag Piper & Co., München.)

Nach der grundlegenden kunstwissenschaftlichen Arbeit von R. van Bastelaer und Georges H. de Loo (Peter Bruegel L'Ancien. Son oeuvre et son temps. G. van Oest & Co., Brüssel) bedeutet die Monographie von Hausenstein im kunsthistorischen Sinne keine Erweiterung. Ihre Absichten liegen außerhalb der engen Grenzen methodischer Forscherarbeit. Aber sie ist ausgezeichnet durch Dialektik und feinsinnige Analyse des Künstlers und der durch seine Werke umschriebenen Zeitstimmung. Sie erkennt klar und scharf das geistige Antlitz jenes famosen vlämischen Nachfahren des Hieronymus Bosch und versteht es vortrefflich, die prominente Persönlichkeit Bruegels aus der Zeit und der allgemeinen Kultur heraus zu formen. Was sie gibt und wie sie es gibt, das ist rein künstlerisch gesehen und in gedankenreiche Sprache gefaßt.

Digitized by Google

Ein Buch also, das Kunstgeschichte kulturhistorisch vorträgt, das die Erscheinung des Meisters überall im engen Konnex mit seiner Umgebung behandelt und erklärt.

In dieser Form lehrt uns Hausenstein den Bauern-Bruegel menschlich lieben. Er sieht ihn als das überragende Glied einer ununterbrochenen Kette künstlerischer Erscheinungen, in denen sich die Gedankenwelt eines Jahrhunderts unmittelbar ausgesprochen hat. Er erschließt die imponierende Größe des Malers, dessen Wert uns Heutigen noch viel zu wenig bewußt geworden ist. Er rückt ihn mit Recht bis in die Moderne hinauf und zieht von ihm aus die Linie zu Millet und Laermans. Und doch wie sehr ist nicht der alte Bruegel diesen Beiden an geistiger Potenz und malerischer Urkraft überlegen! Millet und Laermans bleiben, wie immer man sie auch bewerten mag, Einzelerscheinungen einer im Grunde so ganz anders gearteten Zeit. In Bruegel dagegen verehren wir den Geist und die Anschauung seines Jahrhunderts, das in seinen Werken einen unmittelbaren Niederschlag erlebt. Er überspringt keineswegs die vlämische Tradition, aber er führt die Kunst seines Landes zum erstenmal in persönlicher Form auf ihre Eigennote zurück und wird damit ihr großer Erneuerer. Er ist dem Zeitgeschmack wohl bis zu einem gewissem Grade untertan, aber in seiner spirituellen Überlegenheit erhebt er sich zum Lehrer, ja zum Propheten seines Säkulums. In seinen Schöpfungen sind alle Disharmonienen des Zeitalters zu einem prachtvollen Gleichklang zusammengefaßt. Als Maler ist er einer der ersten Meister der modernen Landschaft, ein Kompositionstalent ohne Gleichen. Sein urwüchsiges Naturgefühl schreitet kühn der holländischen Kunst des folgenden Jahrhunderts vorauf. Man darf ihn als ihren Wegweiser ansprechen. In seiner wirklichen Größe ist er eigentlich nur vor den Bildern des Wiener Hofmuseums zu begreifen und auch diese erklären nur einen Teil seiner Persönlichkeit. Aber sie sind Dokumente innerhalb der malerischen Entwicklungsprobleme und wer sie dort im nahen Nebeneinander mit den Italienern gesehen hat, ist überrascht von ihrem urwüchsigen, klaren und tief empfundenen Naturgefühl.

Hausenstein hat in seiner Monographie auf engem Rahmen das vorzüglich herausgeholt, was uns den Künstler und Menschen Bruegel so nahebringt. Erfaßte er ihn einerseits ganz für sich in der Prävalenz seiner Erscheinung, so erkannte er ihn doch auch als Teil einer ununterbrochenen Entwicklung, deren Anfänge weit zurückliegen und deren Ausläufer die Gegenwart unmittelbar berühren. Sein Buch wird dazu beitragen, dem Bauern-Bruegel zu einer neuen Bewertung innerhalb der Kunstgeschichte zu verhelfen, die ihm bisher noch nicht zugestanden worden ist. Es ist trotz seiner populären Form, die ebenfalls durch die zahlreichen guten Abbildungen betont wird, auch eine anregende Lektüre für den Fachgelehrten. Denn die Behandlung des Themas regt zum Nachdenken an und die dem Verf. eigene geistreiche Form gibt dem Buche das Persönliche.

Georg Biermann.

LAMBERT UND STAHL, Die Gartenarchitektur. Zweite Auflage. (Handb. d. Archit. IV. 10). Leipzig 1910. A. Kröner. Preis geb. M. 12.—.

Der Vorzug dieser neuen Auflage gegenüber der ersten beruht auf der Vermehrung der Abbildungen: 189 (statt 107) im Text und 22 Tafeln (statt 5). Besonders wertvoll sind die Reproduktionen nach alten Plänen (Villa d'Este, Montargis, Gaillon, Heidelberg, Nymphenburg, Schwetzingen, Würzburg, Veitshöchheim). Auch die neue Richtung auf den formalen Garten macht sich bemerkbar: Entwürfe von Kreis, Läuger, Olbrich werden vorgeführt. Die Verfasser haben sich der Wandlung im Geschmack nicht entziehen können, wie auch einige Zusätze im Text bei dem ganz kurz abgewickelten Thema des Landschaftsgartens zeigen. Doch möchte man wünschen, die Überzeugung von dem Wert des architektonischen Gartens käme noch stärker zum Ausdruck.

Der Text gibt nur lose verknüpfte Begleitnotizen zu den Illustrationen. Eine systematische Gliederung irgendwelcher Art wird in der ersten Hälfte des Buches, die sich „Entwickelung der Gartenarchitektur" nennt, ebensowenig geboten wie in der zweiten: „Bauliche Anlagen", die auf historische Zusammenhänge vollständig verzichtet, nur Beispiele aneinanderreiht. Unter vielen guten auch einige — unfreiwillige — „Gegenbeispiele". Bei einem derartigen Verhältnis von Text und Abbildungen empfiehlt sich wirklich die Form eines Tafelwerks mit ein paar Erläuterungsseiten mehr als das Gewand eines Buches, das doch eigentlich kein Buch ist. — Register und das in der ersten Auflage vorhandene Literaturverzeichnis fehlen.

A. Grisebach.

Digitized by Google

ARCHIBALD H. CHRISTIE, Traditional methods of Pattern designing. An introduction to the study of Decorative Art. With numerous examples drawn by the author and other illustrations. Oxford, Clarendon Press; 8°; 1910. — (Mit 380 Textabbildungen und 31 Tafeln. 6 shill.)

Das handliche Werk scheint mir eine ausgezeichnete Einführung in die Ornamentkunde für Laien und solche ausübende Künstler die auf historischem und kunstphilosophischem Gebiet auch Laien sind, zu sein. In der Vorrede warnt der Verf. den Leser daß er viele wichtige Fragen, zum Beispiel die symbolische Bedeutung einzelner Muster, deren geographische und chronologische Entfaltung, usw. nicht behandelt. Auch versucht er nicht eine systematische Geschichte des Ornaments etwa zu bieten. Aber was er bietet ist gut, in anregender Form dargestellt und dient sehr wohl dazu, den Laien in das Wesen und die Entwicklung des Muster-Ornaments einzuführen. Eine Menge der Grundformen z. B. geometrische, Pflanzen-, Tier-, Band-, zusammengesetzte Muster werden vorgenommen und an einzelnen Beispielen erläutert, in wie mannigfaltiger Form ein und dasselbe Motiv sich offenbart; ferner in welcher Weise es sich ausbreitet, reicher und komplizierter wird. Sehr lehrreich als Anweisung zum Selbstentwerfen von Mustern ist das oftgeführte Beispiel, wie eine kleine Veränderung dem Muster ein völlig neues Aussehen verleiht. Interessant ist auch hier und da der Nachweis, daß ein Muster sich weder an die Zeit, das Volk und, was zunächst am auffälligsten erscheint, das Material bindet, sondern kreuz und quer durch die Kunst läuft. Die Abbildungen sind meistens nachgezeichnet, jedoch nach bekannten, berühmten Vorbildern, die stets genau bezeichnet werden. Alles in allem kein rein-fachwissenschaftliches, systematisches oder erschöpfendes, aber ein äußerst anregendes Buch, das Interessenten recht empfohlen werden kann.

H. W. S.

ERWIDERUNG.

Zugegeben, daß mir die Entlehnung des Konstanzer Flügels von dem Stiche Schongauers entgangen ist[1]), so bin ich dadurch doch keineswegs zu den Resultaten gekommen, die mir Max Lehrs in Heft 6 unterschiebt. Ich habe weder behauptet, daß der Konstanzer Altar vor 1433, noch daß er im Auftrage des Bischofs Otto III. von Hachberg entstanden sei, sondern ich suchte nur die Annahme Wingenroths, daß der Basler Altar diesen Auftraggeber gehabt, durch den Nachweis einer Entlehnung auf Konstanzer Boden zu kräftigen. Daß eine Entlehnung noch geraume Zeit nach der Entstehung des Vorbildes stattfinden kann, gehört zum Möglichen; ich habe diese Anschauung auch vor der Drucklegung meiner Notiz in einem Briefe an den derzeitigen Redakteur des Blattes ausgesprochen, woraus schon hervorgeht, daß ich mir über die Entstehungszeit der Konstanzer Flügel im klaren war.

Eine Entlehnung aber wird man trotz des Schongauer-Stiches nicht leugnen können, gerade wenn man die Verschiedenheit von Bild und Stich ins Auge faßt. Auf den weißen Mantel mit der gelben Randborte hat schon Ernst Heidrich aufmerksam gemacht, der meine Notiz gleichfalls berichtigt hat. Auffallender ist die Ähnlichkeit der Köpfe, besonders in der Wendung, den Haaren und der Stellung der Augen. Wagen erst Maler, wie der des Konstanzer Altars, eine starke Entlehnung, so pflegen sie eigener Erfindung ziemlich bar zu sein, und dann darf man annehmen, daß sie auch ein zweites Vorbild gern zu Rate ziehen.

Franz Landsberger.

(1) Die Aufschrift „Priester des alten Bundes" ist lediglich Flüchtigkeitsfehler und findet sich auch gar nicht im Text, sondern nur auf der Bildtafel.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNST-SAMMLUNGEN.

3. Heft:

MAX J. FRIEDLÄNDER, Ambrosius Benson als Bildnismaler (1 Taf., 7 Abb.).

DETLEV FRH. VON HADELN, Sansovinos Venetia als Quelle für die Geschichte der venezianischen Malerei.

WILHELM BODE, Rembrandts Tobias mit dem Engel am Rande des Wassers in der Berliner Gemäldegalerie (1 Taf., 1 Abb.).

EMIL SCHAEFFER, Ein unbekanntes Jugendwerk van Dycks (1 Taf., 3 Abb.).

HEINRICH WEIZSÄCKER, Elsheimers Lehr- und Wanderzeit in Deutschland (2 Taf., 6 Abb.).

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 7:

F. MASON PERKINS, Dipinti italiani nelle raccolte americane (4 Abb.).

Bilder von Franc. Francia, Ridolfo Ghirlandajo (interessantes weibliches Porträt), Antoniazzo Romano und Alvise Vivarini.

SALVATORE DI GIACOMO, La ceramica in Italia: La real fabrica di porcellane a Capodimonte (13 Abb.).

Rückblick auf die italienischen Majoliken der Renaissance und Geschichte der Manufaktur in Capodimonte.

UGO MOUNERET DE VILLARD, L'architettura Romanica in Dalmazia. (Continuazione; 26 Abb.)

F. MASON PERKINS, Un altro dipinto di Giovanni Francesco da Rimini (Abb.).

Madonna das Kind anbetend in ungarischem Privatbesitz.

LAR'TE.

fasc. IV:

GIUSEPPE ZIPPEL, Paolo II e l'Arte: note e documenti (6 Abb.).

Behandelt die Erbauung des Palazzetto Venezia und bekämpft H. Eggers These, seine Entstehung in zwei verschiedenen Zeiten. — Über d. Reliquiar von Montalto.

ALDO RAVA, Lodovico Gallina ritrattista veneziano (1752—1787). (12 Abb.)

Ein Porträtmaler von mehr lokalem und kostümhistorischen Interesse.

LIONELLO VENTURI, Studii su Michelangelo da Caravaggio (Fortsetzung; 8 Abb.).

Bespricht eine Reihe zumeist früher Gemälde C.s der Sammlung Spada und das interessante Porträt Pauls V. im Besitz des Principe Borghese.

MISCELLANEA.

G. LORENZETTI, Un nuovo documento su Giovanni d'Alemagna?

A. VENTURI, Di un' ancona di Bartolomeo di Giovanni, discepolo di Domenico Ghirlandajo (Abb.) In Privatbesitz zu Carpi, datiert 1486.

R. PAPIN, Dai disegni di Benozzo Gozzoli (Abb.).

C. GRIGIONI, Girolamo Marchesi e Girolamo Genga a Rimini.

L. OZZOLA, Quadri inediti di Giov. Paolo Pannini (6 Abb.).

Frühe Ruinenlandschaften unter Rosas Einfluß in Oxford und zwei römische Veduten im Quirinal.

E. MAUCERI, Per una copia della Madonna della Lettera in Siracusa.

CORRIERI, Esposizione di antichi maestri a Londra (7 Abb.). — LXXX Esposizione di Belle arti in Roma. — Un palazzo Fiorentino del Trecento (Pol. Davanzati). (4 Abb.) — Un' esposizione de' macchiaioli (5 Abb.).

CRONACA. BIBLIOGRAFIA. H. V.

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

Mars-Avril:

Cte PAUL DURRIEU, Les „Préfigures" de la Passion dans l'ornamentation d'un manuscrit du XVe siècle (4 Abb.).

Miniaturen eines Gebetbuches Karls d. Kühnen (?) im Besitze des Verfassers.

PAUL VITRY, Nouvelles observations sur le portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. A propos de deux fragments de voussures conservés au Musée du Louvre (3 Abb.).

Verf. kommt zu dem Schlusse, daß im letzten Drittel des XII. Jhrdts. zwei verschiedene Kompositionen geplant waren, deren nur zum Teil ausgeführte Teile im XIII. Jhrdt. der Komposition des heutigen Annenportals eingegliedert wurden.

A. GAZIER, Les Christs prétendus jansénistes (12 Abb.).

Gazier beweist, daß nicht religiöse, sondern rein künstlerische Gesichtspunkte ein Abweichen von der horizontalen Stellung der Arme des Crucifixus veranlaßt haben, der Ausdruck „jansenistisches Crucifix" also nicht am Platze ist.

MARCEL AUBERT, L'abbaye de Jumièges. A propos d'un livre recent (2 Taf.).

Besprechung von R. Martin du Gard, L'abbaye de Jumièges. Aubert glaubt einen lombardischen Einfluß nicht ganz verneinen zu sollen.

J. J. MARQUET DE VASSELOT, Deux noms de bourreaux sur deux émaux du XVe siècle (1 Abb.).

Versuch der Erklärung des Namens „Jupiter" für einen Henker auf einem Email mit dem Martyrium des hl. Stephanus im Musée des Arts décoratifs und des Namens „Mahon" (Mahomet?) für einen Henker auf einem Email mit der Geißelung im Palais des Beaux-Arts zu Paris.

G. BIDEAUX, Les grilles de clôture de l'église de Gassicourt (1 Taf., 4 Abb.).

CHRONIQUE (1 Taf.).

BIBLIOGRAPHIE (Besprechungen).

Digitized by Google

3e livraison, Mai-Juin.

L. MAITRE, La cathédrale carolingienne et les anciennes cryptes de Chartres. 6 Abb.

M. AUBERL, Le portail occidental de la cathédrale de Senlis. 5 Taf., 4 Abb.

L. MAETERLINCK, Les miséricordes satiriques belges. 10 Abb.

MÉLANGES:

C. DE MANDACH, Art franco-italien. Affinités entre les ateliers du Piémont, du Dauphiné et de la Provence au XVe siècle. 1 Taf. 5 Abb.

E. DIEZ, Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum. Nouvelles acquisitions et dons. 3 Taf. 1 Abb.

THE BURLINGTON MAGAZINE.

June:

EDITORIAL ARTICLE, King Edward VII.

CHR. J. HERRINGHAM, The frescos of Ajantà (Farbtaf., Abb.).

Wandmalereien in buddhistischen Felsenklöstern, vermutlich aus der Zeit zwischen 600 und 750 n. Chr.

G. F. HILL, Notes on italian medals. IX: Francesco di Giorgio and Federigo of Urbino (8 Abb.).

Medaille mit dem Profilporträt Federigos (vgl. das Relief in Venedig, Carimine), auf der Rückseite nackter Reiter im Kampf mit einem Ungeheuer (vgl. „Discordia" im V. and A. Mus.), im Besitz von Max Rosenheim (früher Sig. Sir J. C. Robinson). Bestärkt die Attributionen von Schubring.

M. F. S. HERVEY, Notes on a Tudor painter: Gerlach Flicke. II (2 Abb.).

Bespricht eingehend das kleine Doppelporträt des Malers und seines Freundes Strangwayes (dat. 1554) und das Bildnis Jakobs von Savoyen, Herzogs von Nemours, in Newbattle Abbey. (Dieselbe Persönlichkeit ist in einer Zeichnung der Salting Collection und auf einem Bilde des Musée Condé in Chantilly dargestellt).

G. F. LAKING, The Noël Paton Collection of arms and armour. now in the R. Scottish Museum, Edinburgh. I (Farbtaf., Abb.).

L. CUST, Notes on pictures in the Royal Collections, XVI: The equestrian portraits of Charles I by van Dyck — I.

Bespricht das Reiterbildnis Karls I. in Windsor Castle, datiert 1633, früher in St. James' Palace. Ölskizze für das Pferd in der Sig. des Earl Brownlow in Ashridge. Ähnliche Reiterstudie im Buckingham Palace. (Dasselbe Motiv im Porträt des Marqués de Moncada, 1634, jetzt im Louvre).

CH. C. STOPES, Daniel Mytens in England.

Neue archivalische Notizen zur Biographie dieses englischen Hofmalers aus der ersten Hälfte des 17. Jahrh.

B. RACKHAM, Two Seicento porcelain bowls (3 Abb.).

Porzellanschale, blau u. weiß, im V. and A. Mus., datiert 1638, und ähnliches Stück, mit braunen Tupfen, im Besitz von Mr. Montague Yeats Brown, datiert 1627. Vielleicht beide aus der Werkstatt d. Niccolò Sisti in Pisa (früher Florenz), die nachweislich auch nach England lieferte.

R. FRY, A modern jeweller (Mrs. Koehler). (Farbtaf., Abb.)

J. WEALE, Notes on some portraits of the early Netherlands school: Three portraits of the House of Burgundy. Three portraits attributed to John van Eyck (3 Abb.).

Resümiert die Arbeit von O. Rubbrecht und bespricht die drei, J. v. Eyck zugeschriebenen Bilder, die 1655 in einem Inventar des Earl of Arundel genannt sind.

C. J. HOLMES, Bastien Lepage portrait of Sir H. Irving (Abb.).

AFFIDATIVS concerning the Wax bust of Flora. Notarielle Aussagen von A. D. Lucas und von Th. Whitburn.

July:

LIONEL CUST, A portrait of Catherine Howard by Hans Holbein the Younger (1 Taf., 5 Abb.).

GUY FRANCIS LAKING, The Noël Paton Collection of arms and armour. Now in the Royal Scottish Museum (2 Abb.).

EUGENIO G. CAMPANI (translated by Miss Ella St. Leger), Uccello's story of Noah in the Chiostro Verde (8 Abb.).

EDWARD DILLON, Early Chinese pottery and porcelain at the Burlington Fine Arts Club.

LIONEL CUST AND TANCRED BORENIUS. Notes on pictures in the Royal Collections. — XVI. St. Sebastian, by Bernardino Parentino (1 Abb.).

Lt. COL. CROFT LYONS, The old plate of the Cambridge Colleges (6 Abb.).

D. S. MAC COLL, Twenty years of British Art' at the Whitechapel Gallery (2 Taf.).

August:

LAURENCE BINYON, Chinese Paintings in the British Museum. I. (4 Abb. auf 3 Taf.)

CLAUDE PHILIPPS, Two pictures at the Ermitage (4 Abb. auf 2 Taf.).

GUY FRANCIS LAKING, The Noël Paton Collection of arms and armour, now in the Royal Scottish Museum. III. (7 Abb.)

SIDNEY COLVIN, The Salting Collection. — IV. Drawings of the French School (5 Abb. auf 3 Taf.).

ROGER FRY, The Munich Exhibition of Mohammedan Art. I. (6 Abb. auf 2 Taf.)

THE ART JOURNAL.

June:

A. C. R. CARTER, The Royal Academy. A general survey (Rad., 10 Abb.).

R. E. D. SKETCHLEY, Holbein as Goldsmiths Designer (16 Abb.).

C. L. HIND, The consolations of an injured critic (Forts.; 14 Abb.).

Digitized by Google

STARYJE GODY.

Mai-Juni:

IGOR GRABAR, Le château d'Ostankino.
P. P. WEINER, La vie et les arts à Ostankino (mit ca. 100 Abb.).

Ausführliche Monographie des prächtigen Schlosses der Grafen Scheremetjew in der Umgegend von Moskau. Der Aufsatz Grabars behandelt die Außen- und Innenarchitektur des Schlosses und wirft viele Streiflichter auf die Geschichte der neuern Baukunst in Rußland. Von westlichen Kunstwerken befinden sich unter anderm in Ostankino: eine Landschaft des Poussinnachahmers Gaspard Dughet, eine „Rauferei" von Le Nain (?), ein 1657 signiertes Frauenporträt von Palamedes, drei Bilder auf Kupferplatten von Johann Georg Platzer, ein dekoratives Gemälde von G. del Sole (1654—1716) und das Bildnis des Prinzen Eugen von Kupetzki. Unter den Skulpturen befinden sich einige römische Bildwerke, eine effektvolle, dem Canova zugeschriebene Gruppe von drei Hähnen in Marmor, sowie zahlreiche Vasen und Kandelaber, worunter ein Paar von Clodion.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 4:

A. SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen I. 1 Taf.

FRITZ WITTE, Thuribulum und Navicula in ihrer geschichtlichen Entwicklung. I. 5 Abb.

PHILIPP MARIA HALM, Oberbayerische Tonreliefs. 6 Abb.

Heft 5:

A. SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen. II. 1 Taf.

MAX CREUTZ, Eine Kölner Schnitzerschule des XI. und XII. Jahrhunderts. 6 Abb.

FRITZ WITTE, Thuribulum und Navicula in ihrer geschichtlichen Entwicklung. II. 5 Abb.

JOHANN GEORG, HERZOG ZU SACHSEN, Eine byzantinische Madonna. 1 Abb.

STEPHAN BEISSEL, Wandgemälde katholischer Kirchen.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 10:

MAX FÜRST, Edward von Steinle. 24 Abb.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 10:

Dr. W. TATARKIEWICZ, Die Bilder des Warschauer Museums (23 Abb.).

FRITZ BURGER, Emil Epple (13 Abb.).

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 5:

M. DREGER, Über ein Meßgewand der Kirche zu Radmer [Steiermark] (Farbtaf., 3 Abb.).

Gold- u. Seidenstickerei auf blauem, atlasartigem Seidenstoff, mit Tier- und Blumenmotiven. Ostasiatische Arbeit um 1600. Geschenk der Töchter Kaiser Ferdinand II. an die Kirche in Radmer, jetzt leihweise im Museum zu Eisenerz.

H. E. v. BERLEPSCH-VALENDAS, Der Mont St.-Michel (38 Abb.).

AUSSTELLUNG VON BUNTPAPIEREN in der Kunstgewerbeschule des Österr. Museums.

KLEINE NACHRICHTEN.

LITERATUR DES KUNSTGEWERBES.

Heft 6 u. 7:

H. G. STRÖHL, Die Wappen der Ordensstifte in Niederösterreich (47 Abb.).

HERMANN UBELL, Die Kunstkammer des Stiftes. Kremsmünster (15 Abb.).

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIM, Beiträge zur Geschichte mittelalterlicher Gefäßkeramik. II (69 Abb.).

ZEITSCHRIFT FÜR NUMISMATIK.

Heft 1—2:

HERMANN VOSS, Eine Medaille Lorenzo Berninis. (4 Abb.)

Verf. weist mit Hilfe eines seltenen Stiches von Bonaccina eine Medaille auf Alexander VII. als Arbeit Berninis nach.

ONZE KUNST.

Juli:

J. DE BOSSCHERE, De Technik der Antwerpsche Teekenaars (10 Abb.).

August:

PAUL LAMBOTTE, Enkele werken van David Teniers. III. (10 Abb.)

H. DE BOER, Een blij schilder: Arend Hijnre (9 Abb.).

THE CONNOISSEUR.

May:

ST. DICK, Juan Bautista del Mazo (7 Abb.).

HALDANE MACFALL, The years of mahagony. IX. Chippendale, 1750. French Phase (14 Abb.).

F. FALKNER, The George Stoner Collection of figures and groups by the Ralph Woods of Staffordshire. II. (18 Abb.).

G. F. LAKING, The armoury of the late Mr. Morgan Williams of Apergrom (3 Abb.).

M. H. SPIELMANN, The Ashbourne portrait of Shakespeare. II (5 Abb.).

FARBIGE REPRODUKTIONEN.

Digitized by Google

June:

L. WILLOUGHBY, The city of Liverpool (viele Abb.)

N. HUDSON MORE, Old blue earthenware with historic american scenes (12 Abb.).

F. WEDMORE, Prints and drawings at the „Victoria and Albert" (7 Abb.).

CH. RUDY, American art in Berlin (7 Abb.).

O. BAKER, The bombard (9 Abb.).

FARBIGE REPRODUKTIONEN.

CICERONE.

Heft 10:

EMIL HEUSER, Das hist. Museum d. Pfalz (7 Abb.).

ERICH EVERTH, Ein neu aufgefundener Teppich nach Raffael (2 Abb.).

Heft 11:

ERNST POLACZEK, Beiträge zur Geschichte der Straßburger Keramik (16 Abb.).

ALFRED SCHNERICH, Die geistliche Schatzkammer des Allerhöchsten Kaiserhauses in der k. k. Hofburg zu Wien (1 Abb.).

ERNST KÜHNEL, Ausstellung von Meisterwerken mohammedanischer Kunst in München.

Heft 12:

GEORG HABICH, Schwertknäufe der Renaissance (12 Abb.).

MAX BERNHART, Fälschungen römischer Kaisermünzen (6 Abb.).

Heft 13:

EMIL HEUSER, Die alten Manufakturen für Fayence und für Steingut zu Flörsheim a/Main (2 Abb.).

CURT GLASER, Die japanische Kunst auf der japanisch-britischen Ausstellung in London (4 Abb.).

Heft 14:

ERWIN HINTZE, Schlesisches Zinngerät mit geätztem und gegossenem Dekor (4 Abb.).

WALTER BOMBE, Il Bel San Giovanni. Zur Restauration des Florentiner Baptisteriums (3 Abb.).

NEUE BÜCHER

E. COHN-WIENER, Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Leipzig, Teubner. (Aus Natur und Geisteswelt, Bd. 317/318.)

Trotz des geringen Umfanges von großer Bedeutung für die Kunstwissenschaft. Keine trockene Aufsählung äußerlicher Stilsymptome, sondern die Stile innerlich nach ihrem geistigen Gehalt erfaßt und in gesetzmäßiger Entwicklung dargestellt. Besonders wertvoll die Schlußbetrachtungen über den Stil unserer Zeit. K. F.

A. E. G(allatin). Modern Art at Venice and other Notes. New York: 8°: 1910.

Das Büchelchen umfaßt acht Aufsätze in der Art der „Studio" Beiträge. Zwei darunter sind auch tatsächlich vorher im Studio erschienen. Sie bieten also weder Daten noch fachmännische Exkurse, sind aber ganz hübsch geschrieben. Die Ästhetik Whistlers ist die Richtschnur der Verfasserin (?), und er sowie S. Reinach sind die großen Autoritäten, auf die man sich beruft. Als Frontispiz erhalten wir einen Lichtdruck nach einer interessanten, erstmalig veröffentlichten Studie Whistlers zu seinem Carlyle Bildnis. H. W. S.

AUBREY BEARDSLEYS letzte Briefe. Inselverlag, Leipzig. Geh. M. 5.—, Halbleder M. 7.—.

STANILAS LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle. Verlag Honoré Champion, Paris.

Dr. WILHELM STERNBURG, Die Kirche in der klassischen Malerei. Verlag Ferdinand Enke, Stuttgart. Geh. 7.—.

Prof. Dr. OTTO LAUFFER, Der volkstümliche Wohnbau im alten Frankfurt a/M. (Sonderabdruck aus „Archiv f. Frankf. Geschichte und Kunst." 3. Folge, 10. Bd.) Verlag K. Th. Völckers, Frankfurt a/M. M. 2.80.

HENRI HYMANS, Antonio Moro. Son oeuvre et son temps. Verlag G. van Oest & Cie. Brüssel. br. 25 frs., geb. 30 frs. Luxusausgabe in 15 numerierten Exemplaren zu je 75 frs.

EDMOND ET JULES DE GONCOURT. Stecher und Maler des XVIII. Jahrhunderts (herausgegeben von Paul Prina). Julius Zeitler, Verlag. Leipzig. Geh. M. 9.—.

A. SCHMARSOW, Federico Baroccis Zeichngn. II. Verlag B. G. Teubner. Leipzig. M. 3.—.

OTTOKAR MASCHA. Félicien Rops und sein Werk. Albert Langen, Verlag, München. Eleg. geb. M. 60.—

F. DÖRNHÖFFER, Albrecht Dürers Fechtbuch. Verlag F. Tempski, Wien.

III. Jahrgang, Heft VIII/IX.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese alphabetisch nach Städten geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an Klinkhardt & Biermann in Leipzig.

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Seltene Bücher. Kupferstiche. Porträts. Handzeichnungen. Buch- und Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Ludwig Glenk,** Unter den Linden 59. Gegr. 1886. Antiquitäten. China, Japan, Persien. Islamische Kunst. Alte Gemälde, Pastelle, Miniaturen, Kupferstiche, Lithographien. Bedeutendste Adolf Menzel-Sammlung. Japanische Farbenholzschnitte. Illustrierte Bücher. Ankauf wertvoll. Stücke zu gut. Preis.

– **Paul Graupe,** Lützowstr. 38 Seltene Bücher / Manuskripte / Kupferstiche / Exlibris / Stammbücher etc. / Ankauf / Verkauf.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamerstr. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

– **Franz Seeliger,** vorm. Lederer, Filiale, Berlin W., Kurfürstenstr. 70. Stammgesch. gegr. 1851, Buchh. u. Antiquariat. Spezialgeb.: *Literatur, Geschichte, Kunst, Kunstgesch., Philosophie. Seltenk. u. wertvolle Werke aus versch. Gebieten.* Ankauf v. Bibliotheken u. einz. Werke.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Budapest. **Könyves Kálmán.** Ungarische Kunstverlags-A. G., Nagymeró u. 37—39. Kunstverlag. Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragend. Schöpfungen ungarischer Künstler. Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.

Darmstadt. **Müller & Rühle.** Großherzoglich hessische Hofkunsthandlung. Kais. russ. Hofl.

Dresden. **Galerie Ernst Arnold.** Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

– **Franz Meyer,** Sidonienstraße 28 Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen alter und neuerer Meister. An- und Verkauf sowie Taxation von Einzelblättern und ganzen Sammlungen.

– **Emil Richter,** Hofkunsthändler H. HOLST, Handzeichnungen.

– **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- und Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 218 Kunstbl. u. Kupferst., Nr. 220 Histor. Architektur. In Vorber.: Alte Drucke, Kat. f. Bücherfr. Napoleonica, Kulturhist. Blätt., Kostümkunde, Stammbüch.

Frankfurt a. M. **Joseph Baer & Co.,** Buchhandlung u. Antiquariat, Hochstr. 6. Spez.: Kunst u. Kunstwissensch. Seltene Drucke. Handschr. m. Miniat.

– **Rudolph Bangel,** begr. 1868, Kaiserstr. 66, Übernahme v. Kunstwerk. all. Art z. Auktion od. freihänd. Verkauf. 786 Kataloge. Ständige Kunstausstell.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– Frankfurter **Kunstvereln.** Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

Frankfurt a. M.

– **A. Voigtländer-Tetzner,** Kunsthandlung für alte und moderne Graphik. Mainzer Landstraße 19.

– **Max Ziegert,** Hochstraße 3. Kupferstiche, Handzeichnungen Autographen, Holzschnittwerke Porträts, Ansichten, Inkunabeln Übernahme v. Aukt.-Aufträgen.

Heidelberg. **Ernst Carlebach** Antiquariat. Kataloge gratis.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhdlg.** Kupferst., Holzschn., Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Eisner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

– **J. M. Heberle** (H. Lempertz' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz 15. Auktionshaus für Kunstgegenstände, Gemälde, Münzen.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **P. H. Beyer & Sohn.** Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc.)

– **C. G. Boerner,** Kupferstiche, Handzeichn., Autograph., Manuskr., Holzschnittb., Erstausgab., Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

– **Karl W. Hiersemann.** Antiquariat und Verlag für Kunst und Kunstgewerbe Architektur, Archaeologie etc. Groß. Lag. v. Biblioth.-Werk., Zeitschr., Oriental. Handschr. u. Miniaturen, Japan. Farbenholzschn., sow. eine Sammlg. v. Palmblatt-Manuskript. aus Süd-Indien.

– **Pietro Del Vecchio.** Hofkunsthandlung. Ausstellung von Werken erster Meister. Kunstsortiment. Moderne Graphik.

HOLLANDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Diese Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft gelangt einmal im Quartal auch im CICERONE zum Abdruck.

Digitized by Google

LUCA SIGNORELLI, Loreto

LUCA SIGNORELLI, Loreto

Zu: AUGUST SCHMARSOW, MELOZZO ODER SIGNORELLI IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Rom, S. M. sopra Minerva, Grabmal Coca

LUCA SIGNORELLI, Loreto

Zu: AUGUST SCHMARSOW, MELOZZO ODER SIGNORELLI IN ROM

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. A. VICTORYNS: Der Geschmack — Kopenhagen, Kgl. Gemäldegalerie

Abb. 2. A. VICTORYNS: Schule — Kopenhagen, Privatbesitz

Zu: KURT FREISE, A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Nach A. VICTORYNS: Der Geruch — Budapest, Museum der Schönen Künste

Abb. 4. Nach A. VICTORYNS: Das Gehör — Wien, Akademie

Zu: KURT FREISE, A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 5. Nach A. VICTORYNS: Das Gefühl — Wien, Akademie

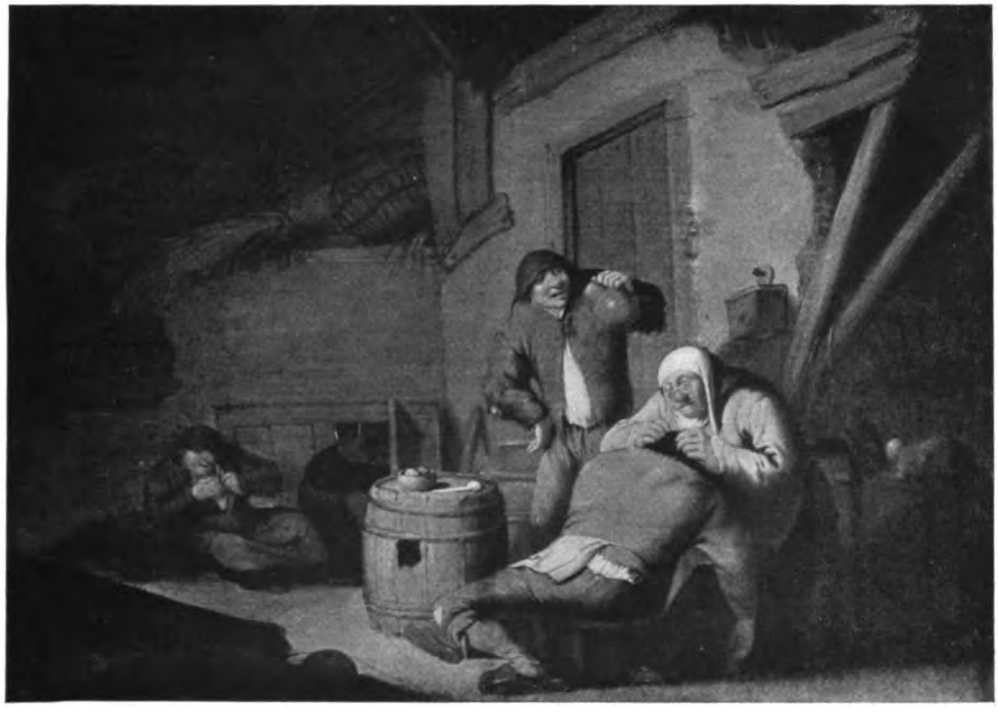


Abb. 6. A. VICTORYNS? Das Gesicht — Madrid, Prado

Zu: KURT FREISE, A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Bartsch, A. v. Ostade, Nr. 35

Abb. 8. A. VICTORYNS, Der Geschmack Budapest, Museum der Schönen Künste

Zu: KURT FREISE, A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 9. A. VAN OSTADE: Datiert 1632 Paris, F. Kleinberger

Abb. 10. A. VAN OSTADE: Lustige Bauerngesellschaft München, Alte Pinakothek

Zu: KURT FREISE, A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

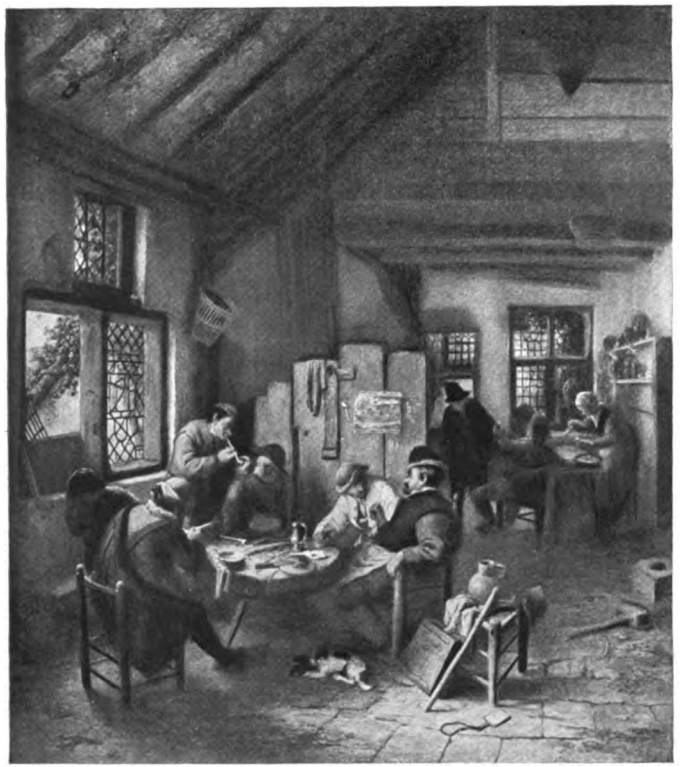


Abb. 11. A. VAN OSTADE: Stammtisch in der Dorfschenke.
Bez. u. 1660 datiert — Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

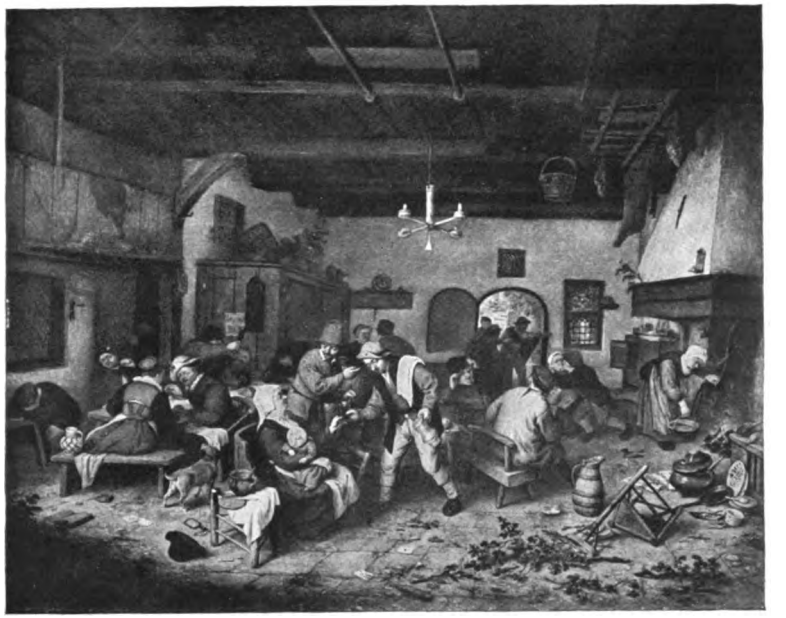


Abb. 12. A. VAN OSTADE: Männer und Frauen im Bauernwirtshause
Bez. u. 1679 (4) datiert — Dresden, Kgl. Gemäldegalerie

Zu: KURT FREISE, A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Liebespaar. Farbige Pinselzeichnung von RIZA ABBASI. Persien. Datiert 1039 d. H. = 1630 n. Chr.
Kat. Nr. 147. Sammlung Sarre, Berlin

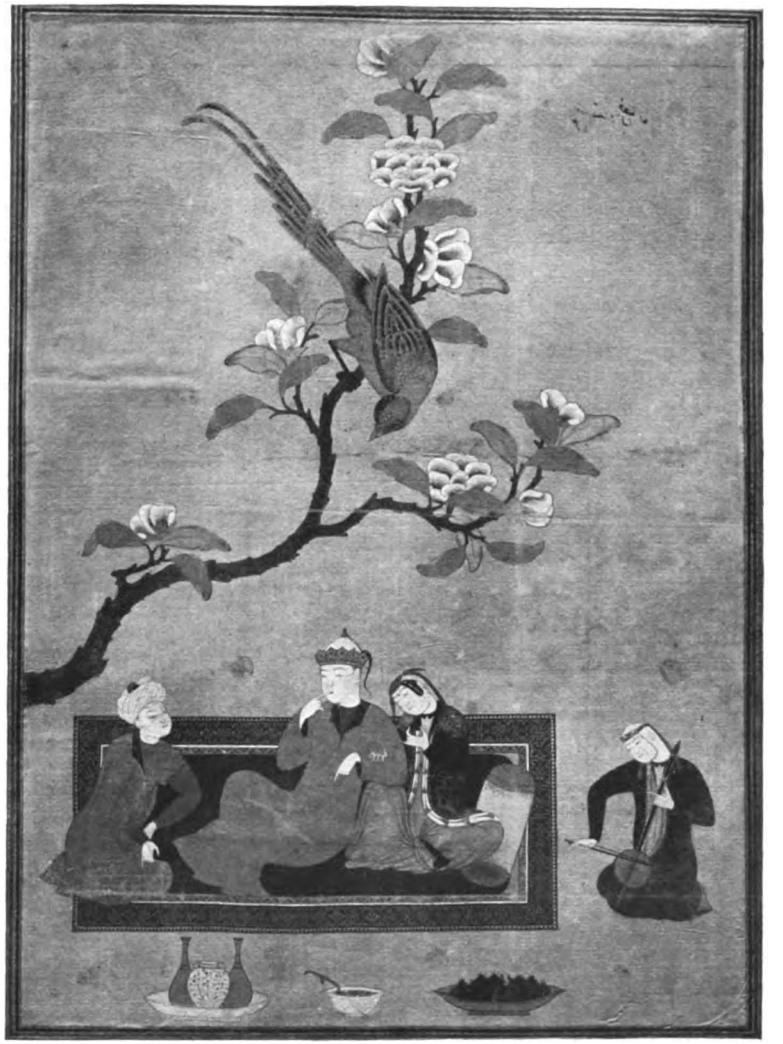


Abb. 2. Fürst mit Dienerschaft. Miniatur auf Seide. Persien XV. Jahrh.
Kat. Nr. 667. Sammlung v. Goloubew, Paris.

Zu: A. L. MAYER, AUSSTELLUNGEN VON MINIATURMALEREIEN AUS DEM ISLAMITISCHEN KULTURKREIS IN MÜNCHEN 1910

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. Aus KAZWINI, Kosmographie. Tierminiatur.
Kat. Nr. 650. Persien. XIV. Jahrh. Smlg. Sarre, Berlin.

Abb. 4. Lehrer u. Schülerin. Getönte Pinselzeichng. von RIZA ABBASI. Persien XVII. Jahrhdt.
Kat. Nr. 749. Musée des Arts decoratifs, Paris.

Abb. 5. Miniatur im sogen. „Baghdad-Stil" Mesopotamien. Aus Dioskurides' Pharmakolog
Kat. Nr. 585 Datiert 619 d. H. = 1223 n. Chr. Sammlung Martin, Stockholm.

Zu: A. L. MAYER, AUSSTELLUNGEN VON MINIATURMALEREIEN AUS DEM ISLAMITISCHEN KULTURKREIS IN MÜNCHEN 1910

Digitized by Google

Digitized by Google

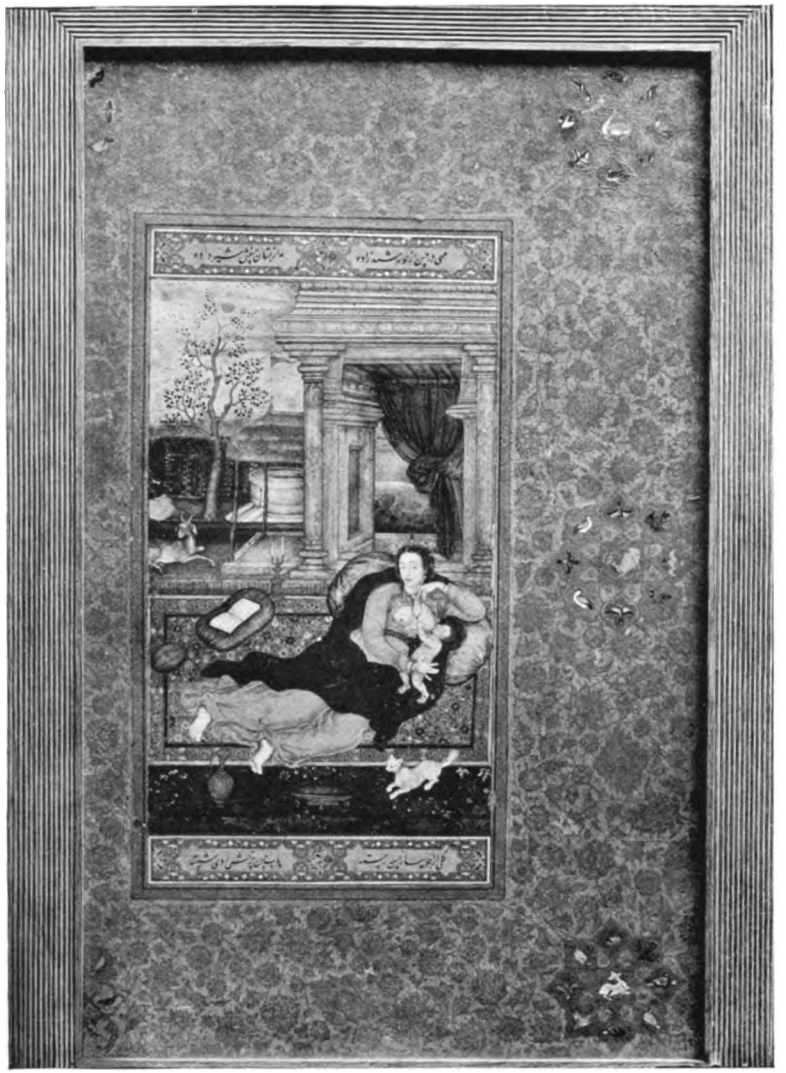


Abb. 6. Madonna nach einem italienischen Meister des XV. Jahrhdts. Indische Miniatur um 1700 Kevorkian-Paris

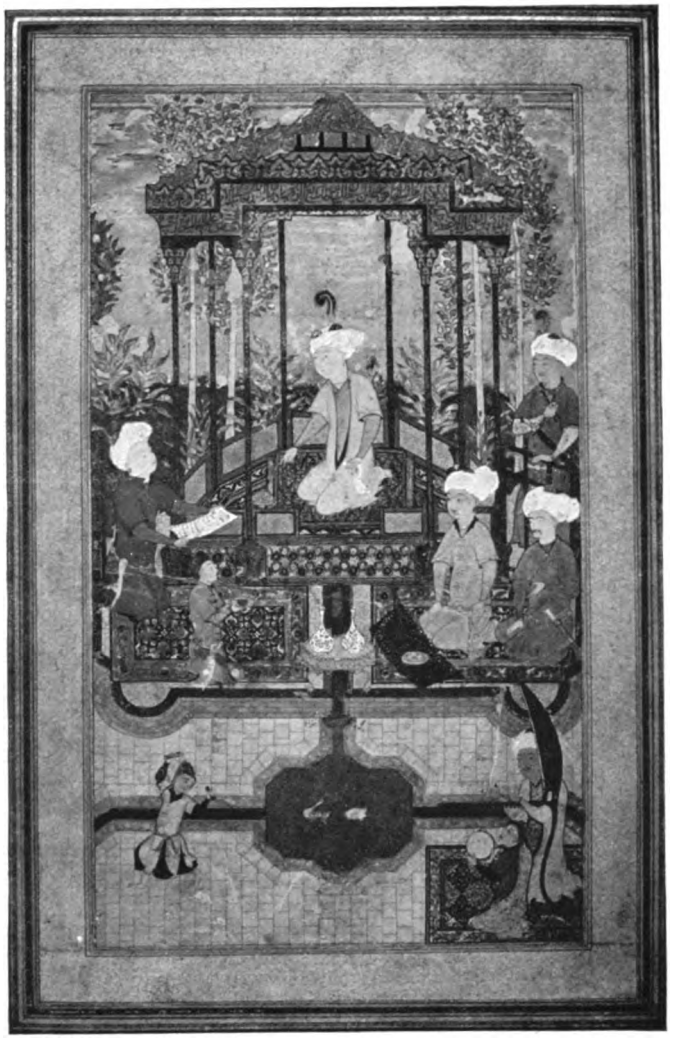


Abb. 7. Miniatur von Behzad. Persien XV. Jahrhdt. Kevorkian-Paris

Zu: A. L. MAYER, AUSSTELLUNGEN VON MINIATURMALEREIEN AUS DEM ISLAMITISCHEN KULTURKREIS IN MÜNCHEN 1910

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8. Persische Miniatur XV. Jahrhdt. Aus dem Gedichtbuch Bostan des Dichters Sadi
Kevorkian-Paris

Abb. 9. Miniatur vom Meister BEHZAD aus der Geschichte Timur 5. Persien. Datiert 872 d. H. = 1467 n. Chr.
Kat. Nr. 656. Sammlung Schulz, Berlin.

Zu: A. L. MAYER, AUSSTELLUNGEN VON MINIATURMALEREIEN AUS DEM ISLAMITISCHEN KULTURKREIS IN MÜNCHEN 1910

Digitized by Google

Digitized by Google

GIORGIONE: „Die Landschaft mit den drei Philosophen"

Anonymer Stich des XVI. Jahrhunderts: „Marc Aurel mit zwei Philosophen"

Zu: EMIL SCHAEFFER, GIORGIONES „LANDSCHAFT MIT DEN DREI PHILOSOPHEN"

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Aus der Herpinhandschrift Berlin, Kgl. Bibliothek (ms. germ. fol. 464)

Abb. 2. Schreitendes Liebespaar Erlangen. Universitätssammlung

Zu: WILLY F. STORCK, EINE ZEICHNUNG DES MEISTERS DER HERPINHANDSCHRIFT

Digitized by Google

Digitized by Google

Priesterseminar zu Toledo: DOMENICO THEOTOCOPULI, genannt EL GRECO:
„Die Madonna überreicht dem hl. Ildefons ein Meßgewand."

Zu: WALTER ROTHES, EINE SKULPTUR DES GRECO IN TOLEDO

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

III·JAHRGANG·HEFT 10 — OKTOBER 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

Digitized by Google

·E·R·WEISS·1909·

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 10

ABHANDLUNGEN

OLGA VON GERSTFELDT, Venus und Violante. Mit 8 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 365

MAX GEISBERG, Zwei neue Handzeichnungen deutscher Stecher des XV. Jahrhunderts. Mit 6 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 377

HERMANN VOSS, Über Berninis Jugendentwicklung. Mit 8 Abbildungen auf 3 Tafeln . . . . . S. 383

MISZELLEN

GEMEINSAME KUNSTÜBUNG in St. Gallen . . . . . S. 390

LITERATUR

FELIX GRAEFE, Jan van Hemessen und seine Identifikation mit dem Braunschweiger Monogrammisten (Binder) . . . . . S. 391

HILDEBRANDT, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—1791 (Uhde-Bernays) . . . . . S. 393

ERNST HEIDRICH, Dürer und die Reformation (Schubring) . . . . . S. 394

BEDA KLEINSCHMIDT O. F. M., Lehrbuch der christl. Kunstgeschichte (Josten) . . . . S. 395

PFRETZSCHNER, ERNST, Die Grundrißentwicklung d. Römischen Thermen (Herrmann) S. 397

NEUE OSTASIATISCHE KUNSTLITERATUR. E. B. HAVELL, Indian Sculpture and Painting E. CHAVANNES, Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale / S. TAJIMA, Toyo BijutsuTaikwan / L. BINYON, Japanische Kunst (Cohn) . . . . . S. 398

O. KÜMMEL, Kunstgewerbe von China, Korea, Japan (Cohn) . . . . . S. 398

DAS BÜRGERHAUS IN DER SCHWEIZ. I. Bd. Das Bürgerhaus in Uri (Bernoulli) . . S. 400

THIEME UND BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste (Singer) . . . . S. 401

Rundschau . . . . . S. 402

Neue Bücher . . . . . S. 404

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzoesen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMALDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

VENUS UND VIOLANTE

Von OLGA VON GERSTFELDT

Mit acht Abbildungen auf zwei Tafeln

Wir publizieren diese Untersuchung über das Meisterwerk Tizians als eine der letzten Arbeiten aus der Feder der unlängst verstorbenen Verfasserin, der geistvollen Gattin von Ernst Steinmann. Die lückenlose Zusammenstellung älterer Deutungsversuche ist nicht nur als solche wertvoll. Diese Fülle gegensätzlicher Bestimmungen wirkt überraschend und muß nachdenklich stimmen. Die neue Deutung in ihrer rein menschlichen Auffassung hat jedenfalls vor vielen älteren den Vorzug ungesuchter Einfachheit.

Der Herausgeber.

I.

Welcher Romfahrer kennt nicht das Gemälde der Villa Borghese — die vielumstrittene „himmlische und irdische Liebe"? Wer hat nicht in ergriffenem Schweigen vor diesem Meisterwerk aus Tizians Jugend gestanden? Diese beiden Frauengestalten, — in reichem Festkleid die eine, in unverhüllter Weibesschönheit die andere, die sich auf marmornem Brunnenbecken in sonnenvergoldeter Landschaft zueinander gesellt haben, sind ein Kulturbesitz der Menschheit geworden wie Hamlet und Faust, wie Raphaels Madonnen und Michelangelos titanenhafte Gebilde. Doch sie stellen zugleich ein Rätsel dar, dessen Sinn man seit Jahrzehnten bemüht ist, zu erforschen, ohne daß es bis heute einem Einzigen gelungen wäre, für seine Deutung allgemeine Zustimmung zu finden, oder gar das Bild neu zu taufen. Nach wie vor nennen wirs „himmlische und irdische Liebe", ein Name der poetisch klingt und zugleich zwischen den beiden Frauen einen Kontrast andeutet, den niemand leugnen kann. Wie wenig er sonst den Inhalt des Bildes erschöpft, beweist nichts so auffallend, als daß jede der Gestalten bald als irdische, bald als himmlische Liebe angesprochen worden ist. Solche Willkür muß eine charakteristische Bezeichnung des Stoffes ausschließen. Und kann man wirklich die bekleidete Schöne mit ihrem hochmütigen Köpfchen, in ihrer abweisenden Kälte als Verkörperung der Liebe ansehen, — sei es nun eine himmlische Flamme oder die Glut irdischer Leidenschaft, die sie darstellen soll? Die älteste Bezeichnung des Bildes aus dem Jahr 1617 lautet: ungeschmückte und geschmückte Schönheit (beltà disornata e beltà ornata), und von Ridolfi wurde es „zwei Frauen am Brunnen, in dem sich ein Knabe spiegelt" genannt[1]). Im Jahre 1787 hat der Deutsche Freiherr von Ramdohr zuerst den uns geläufigen Namen erwähnt. Kein Dokument aber bietet der Forschung eine Fährte, auf der sich Tizians Werk bis in das Venedig des frühen Cinquecento zurückverfolgen ließe. Daher das tiefe Geheimnis, das Geschichte und Sinn des Gemäldes verhüllt. Denn betrachten wir die widerspruchsvollen Erklärungen der Späteren, so müssen wir uns überzeugen, daß eigentlich jeder Teil des Gemäldes schon die verschiedenartigsten Deutungen erfahren hat. Ja, man könnte die umfangreiche Literatur, die das Bild gezeitigt hat, schlechterdings eine Chronik der Widersprüche nennen.

(1) Erstere Bezeichnung findet sich in der Beschreibung der Borghese-Sammlung von Francucci, — zu Lebzeiten des Kardinals Scipione Borghese, des Erbauers der Villa, geschrieben. Ridolfi „Le maraviglie dell' arte" ecc. erschienen 1648 in Venedig.

Digitized by Google

Wer an der alten Bezeichnung festhält, sieht meist in der nackten Gestalt die himmlische, in der bekleideten die irdische Liebe verkörpert. Nicht so Claude Philipps [1][1]), Cammillo Borromeo [2] und Adolfo Venturi [3], die das Umgekehrte behaupten. Moritz Thausing [4] ruft aus: „es ist nicht abzusehen, welche die profane, welche die geheiligte Liebe vorstellen soll." Verhältnismäßig am wenigstens gehen die Meinungen bei der holden Unverhüllten auseinander, die ja auch am schwersten mißzuverstehen ist. Sie wird beschrieben als eben vom Himmel herabsteigend; in ihr sei die Liebe zum Ewigen, die Erkenntnis des Höchsten ausgedrückt; ihr Reiz läge in der Selbstvergessenheit, mit der sie die Andere zum Himmel emporweisen möchte. „Hat Tizian je ein Weib gemalt, das, bekleidet oder nicht, so rein und unschuldsvoll, so keusch und übermenschlich hoheitsvoll bei aller Schönheit erschiene, wie diese Unverhüllte?" (E. Petersen [5].) Sie wird Circe genannt oder Peitho, meist aber Venus; ihr Weihrauchgefäß beweise dies zur Genüge (Umb. Gnoli [6]) und nicht minder der ihr beigegebene Cupido (Wickhoff [7], O. Fischel [8]). Sie wird gepriesen als „the most flawless presentment of female loveliness unveiled, that modern art has known up to this date, save only the Giorgione Venus" (Philipps). In ihr feiert das körperliche der Venus von Milo seine venezianische Auferstehung, und sie vertritt in der fraulichen Reife blühender Sinnenschönheit ganz speziell Tizians Art. (Ed. Heyck [9].) Sie erscheint in Haltung, Gebärde und Blick wie eine Priesterin des Paradieses, die die Opferschale lodernden Empfindens hoch emporhält. (Ed. von Meyer [10].) „Die holdselige Unschuld ist das Kleid des Mädchens" (Knackfuß [11]). Venus lasse sich nicht verkennen, selbst der ungewohnte Purpurmantel und die geheimnisvolle Räucherpfanne können nicht irreführen (Wickhoff). Sie erwartet mit angstvollen Augen die Antwort der andern (Leandro Ozzola [12]) zu der sie sich mit wunderbar süßer Überredung hinwendet (Kugler [13]). Sie gibt ihren Augen einen stillwirkenden Nachdruck (Herm. Grimm [14]). In der keuschen Schönheit unentweihter Natur ist sie erfüllt von der Liebe zu Gott, zum Ewigen, sie geht in dieser Liebe auf; in dem Gefäß (Offenb. Johannis VIII, 4), bringt sie Opfer und Gebet Gott dar; sie trauert mit Wehmut und Mitleid über die andere, weil jene dem Weltlichen und Irdischen ergeben ist (Herm. Riegel [15]). Nach diesen Hymnen trifft es uns wie schriller Mißklang, wenn Thausing in die Worte ausbricht: „Sie ist die Lügnerin von Anbeginn, in der sich die Versuchung des Liebesteufels verbirgt!" — — —

Bei der schönen Venezianerin zur Linken prallen die Gegensätze noch heftiger aufeinander. Während sie dem einen zwar gleichgültig erscheinen will — aber doch gespannt hinhorcht und lauscht (Alexander Riese [16]), sieht sie für den andern den Beschauer groß und ruhig an, ohne Frage und ohne Spannung, denn sie ist ganz Ruhe und Befriedigung (Knackfuß). Traumverloren blickt sie in die Ferne und ist doch nur darauf bedacht, durch kühle Zurückhaltung ihre Reize zu erhöhen (Petersen). Sie ist hoffärtig, stolz und kalt, taub und blind gegen das Himmlische und verkörpert die Lust der Welt und ihrer Freuden, irdischen Sinn und Weltlichkeit (Riegel). Ihre matronenhafte Gestalt, die sie als Gattin stempelt (Ozzola) gibt ihr auch das Wuchtige der breiten Pose. Aber siehe da! Wickhoff versichert uns, sie sei „wohl eher zusammengebrochen, als daß sie sich hätte setzen wollen; sie sei im Innersten erschüttert; herrlich mit Gold und Seide gechmückt, gewohnt unberührt von Sorge in heiterer Höhe zu wandeln, jetzt wie ein von Hunden gehetztes Wild zusammengebrochen, mit scheuen Rehaugen, verzweifelnd vor sich hinstarrend."

(1) Die eingeklammerten Ziffern [1—37] weisen auf die Literatur-Nachweise am Schlusse dieses Artikels Seite 375/76 hin.

Digitized by Google

Die dritte Gestalt, der kleine Cupido, der gesenkten Blickes so eifrig im Wasser des Brunnens plätschert, scheint keiner Erklärung zu bedürfen, und doch wird seine Beschäftigung ganz verschieden aufgefaßt. Wir hören, er sei dabei, aus dem Wasser Rosen fischen zu wollen, von denen einige auch auf dem Brunnenrande liegen (Thausing); er sei bemüht der schönen Helena die Liebesquelle zu trüben (Ozzola); er beuge sich übers Wasser, um darin seine goldenen Pfeile mit einem Liebeszauber zu tränken (Palmarini [17]); wahrscheinlich bedeute er die gewöhnliche Liebe des Menschen, die sinnliche Liebe, die in tändelndem Spiele selbst auch im Heiligsten noch nach Ausbeute für sich fischt (Riegel). Eine besondere Rolle schreibt ihm endlich auch Herman Grimm zu, indem er meint, sein Plätschern würde bei den Entschlüssen der „Irdischen" den Ausschlag zugunsten der andern geben!

Auch mit allen Nebendingen hat sich die Forschung eingehend beschäftigt, immer in eifrigem Bestreben, die Absichten des Meisters besser zu erfassen. Auch hier verblüffen uns die Gegensätze. Der Gegenstand, auf den die Dame den linken Arm stützt wird bald eine Mandoline oder Laute genannt (Fischel, E. v. Meyer), bald ein Caldano d. h. Kohlenbecken (Palmarini), dann wieder eine Kassette oder Büchse, die entweder Juwelen enthält (Ozzola), oder die Zaubermittel der Medea (Wickhoff), oder wohlverwahrte Schätze (Riegel). Oder er wird auch als ein Glasgefäß bezeichnet (Lafenestre [18]), in dem die Edeldame die Rosen, die sie ihrer Gefährtin entwendete, versteckt hat, — daher die halbentblätterten Rosen, die noch auf dem Brunnenrande liegen (Petersen). Auch das zweite offene Gefäß ist bald aus Glas (Petersen), bald aus Silber (Lafenestre) und wird, da es leer ist, als ein Zeichen der Besitzlosigkeit der Unbekleideten, angesehen neben der es steht (Riegel). Ja von Crowe und Cavalcaselle [19] wird es sogar als Symbol für ihre Gedanken aufgefaßt. Der zierliche grüne Kranz, der den blonden Scheitel der Schönen zur Linken ziert, erscheint den einen aus Myrten (Thausing), den andern aus Jasmin gewunden (Lafenestre), oder auch einfach als ein Blätterkranz (Knackfuß) oder Blumenkranz (Petersen), wie auch die Blumen in ihrer Rechten entweder für Rosen gelten (Knackfuß) oder für Blümlein, die sie soeben am Boden gepflückt hat (Petersen), oder aber für zauberwirkende Kräuter, die ihr Wickhoff als Medea in die Hand legt[1]). Auch die Tagesstunde wird verschieden gedeutet; bald Sonnenuntergang und Abendstimmung (Lafenestre, Gronau, Gnoli, Petersen), bald Morgendämmerung, bei der die ersten Sonnenstrahlen den Turm treffen und im Schatten des Gebüsches leuchten (Fischel). Wickhoff sagt: „der Morgen bricht eben an, blasse Rosenstreifen erscheinen am Horizont".

Wohl am verworrensten sind die Deutungen, wenn es sich um das Relief handelt, welches die Vorderseite des Marmorbrunnens schmückt. Sie sind schlechterdings nicht zu verstehen; das prüfende Auge vermag sie ebensowenig zu erkennen, wie der Verstand, sie zu begreifen. Und da bemühen sich Gelehrsamkeit und Phantasie vereint, den dunklen Sinn zu deuten.

Wir lesen, das dargestellte Pferd sei das hölzerne Pferd von Troja, die Züchtigung des Knaben auf der rechten Seite die Ermordung des dritten Gemahls der Helena durch Menelaus; die Figuren der linken Ecke wären Venus, Paris und Menelaus (Ozzola); ferner: die Gestalten rechts seien Adam und Eva unter dem Baum der Erkenntnis, also der Sündenfall; bei dem gezüchtigten Knaben könne man an Kain und Abel denken oder auch sonst an eine Strafszene; das Pferd sei ein Symbol des Stolzes, der Sinnenlust; die fliehenden Gestalten links bedeuteten die Selbstvertreibung aus

(1) Nach sorgfältigster Prüfung glaube ich behaupten zu können, daß diese Blumen Rosen und Veilchen sind und denen entsprechen, welche die Flora der Uffizien in der Hand hält.

Digitized by Google

dem Paradiese infolge des erwachten bösen Gewissens (Riegel). Nicht alle versteigen sich zu so kühnem Fluge. Fischel spricht bei den Reliefs von Erwachen und Aufbruch, Lafenestre von Nymphen, die einen Hirten aufwecken, Crowe und Cavalcaselle von einem Genius, der Amor aus dem Schlafe peitscht (auch Venturi), Thausing von einem jungen Heros, der einen Satyr züchtigt; das Pferd erklärt Müllner [20] für ein Einhorn als Symbol der Keuschheit, die übrigen Gestalten für Glaube, Liebe und Hoffnung. Treffender vielleicht sind Petersens Erläuterungen. Er meint, der geschlagene Knabe soll auf Venus Geheiß an den Pfahl rechts gebunden werden; links entflieht er, von einem nackten Jüngling verfolgt, um von einem andern am Haar erfaßt zu werden; Petersen glaubt darin die Bestrafung der sinnlichen Liebe zu sehen, wie Fregoso und Pico della Mirandola sie schildern; auch das Pferd als Symbol sinnlicher Triebe soll aus den gleichen literarischen Quellen seine Erklärung finden.

Hören wir nun was die Forscher von dem eigentlichen Inhalt des Bildes sagen.

Ältere Forscher — Karl Woermann [21], Karl von Lützow [22], Max Jordan [23] und Männer wie Grimm, Morelli [24] und Burckhardt begnügten sich damit, von der Poesie des Gemäldes, seinem traumhaften Zauber, seinem rätselvollen Inhalt zu sprechen und es als ein Novellenbild zu bezeichnen. Graf Schack [25] wirft die Frage auf, ob der Stoff nicht Ariost, Bojardo oder Pulci entnommen sein könne? Crowe und Cavalcaselle schlagen den Namen unschuldige und befriedigte Liebe vor (ähnlich Thausing); Lübke nennt das Bild, Liebe und Keuschheit; Blomfeld [26], Liebe und Sprödigkeit; R. Garnett, Keuschheit und Begierde; Knackfuß, heilige und weltliche Liebe; Müllner, Versuchung und Standhaftigkeit; Ed. von Meyer, himmlischer Liebesfrühling und irdische Halbheit; E. Montégut, Fabel und Wahrheit oder Natur und Kultur; Petersen, der eine staunenswerte Gelehrsamkeit aufbietet, geht von dem Namen himmlische und irdische Schönheit im griechischen Sinne aus, um schließlich doch zur himmlischen und irdischen Liebe zurückzukehren, im Sinne von platonischer und sinnlicher Liebe, wie sie der Auffassung der Renaissance geläufig war. Eugène Müntz wirft die Frage auf, ob es sich um die klugen und törichten Jungfrauen handeln könnte, wobei er auf die Lampe in der Hand der Unbekleideten hinweist; dasselbe betont Riegel mit mehr Nachdruck und führt den Text Joh. Epist. I, 15—17, als Erläuterung an. Eine sehr kuriose Deutung hat Albert Jansen [27] in der National Zeitung vom 12. Juni 1877 publiziert, die sich auf die Analogie mit dem Titelkupfer eines alten Buches stützt[1]), aus welcher er den Schluß zieht, die eine Frau sei die Verkörperung der menschlichen Vollkommenheit vor dem Sündenfall, die andere des Zustandes nach demselben; er schlägt als Benennung „paradisische Unschuld und christliche Züchtigkeit" vor. Th. Birt [28] führt ein Gedicht des Properz an und glaubt Tizian davon inspiriert; er habe zeigen wollen, wie viel schöner dasselbe Weib unverhüllt als in reichstem Kleiderschmuck sei. G. von Bezold [29] endlich zieht zur Erklärung eine Medaille von 1400 auf Konstantin den Großen heran, die Tizian bekannt sein konnte, obgleich sie in den Niederlanden geprägt war. Sie stellt zwei Frauen an einem runden Brunnen dar, aus welchem Palmbaum und Kreuz sich erheben; die Bekleidete sucht hier die Unbekleidete zu überreden. Sie sind als Christentum und Heidentum aufzufassen. Friedr. Schneider [30], der auf diese Entdeckung Bezolds aufmerksam macht, fügt hinzu, der Gedanke wäre wohl nicht abzuweisen, daß bei Tizian ein Vorgang anklingt, der die religiöse Entsagung einer gefeierten Schönheit zum Ausdruck bringen sollte. — Die am meisten umstrittenen Deutungen sind Wickhoffs Medea, Palmarinis „Fonte d'Ardenna" und Ozzolas Helena.

(1) Compendium juris naturae orthodoxae theologiae conformatum von V. Alberti, Leipzig 1678.

Digitized by Google

Palmarini meint, Tizian habe seinen Vorwurf entnommen, oder vielmehr er sei ihm vermittelt worden aus den epischen Poemen von Ariosto und Bojardo, dem Orlando furioso und dem Orlando innamorato. Hier werden zwei in Alabaster gefaßte Brunnen im Ardennenwalde beschrieben, deren Wasser die Liebe zu entflammen und die Liebe zu löschen vermögen; im ersteren badet Amor seine goldenen, im zweiten seine bleiernen Pfeile, mit denen er Liebe zu erwecken oder zu ertöten vermag. Palmarini führt aus, die Frau zur Linken habe noch nicht von dem Naß getrunken, daher ihre Kälte; sie hüllt sich ein und wärmt sich am Kohlenbecken. Die andere aber hat den Trunk getan und ist erfüllt von heiliger Glut, hat die Gewänder abgeworfen und hebt das rauchende Gefäß als Dankesopfer zum Himmel empor. Mag diese Deutung auch eine willkürliche sein — besonders wenn hier Laura Dianti, die Geliebte Alfonso d'Estes, genannt wird — so kann man sie doch als eine sehr poetische bezeichnen.

Weniger befriedigt Wickhoffs Hypothese der Verführung Medeas durch Venus, die ihr als Circe naht und sie zum Verrat an den ihrigen durch die Flucht mit Jason bereden will, wie eine Schilderung im Argonauticon des Valerius Flaccus — allerdings in durchaus andrer Umgebung — besagt[1]). Wer kann sich die Zauberin Medea in solcher Verkleidung denken? Mit Recht betonen Petersen und Riese keine einzige Figur aus Mythologie oder Sage sei in den Bildern des Cinquecento jemals im Kostüm der Zeit dargestellt worden. Trotzdem haben sich viele begeistert zu Wickhoffs Theorie bekannt (Gnoli, Philipps, Cust[31], Fischel, Maas[32]. In etwas veränderter Weise suchten zwei Amerikaner, Prof. Wright und Miß Keys[33], eine ähnliche Lösung und schlugen die Gefährtin der Venus, Peitho, als Verführerin, Diana (Delia) als Verführte vor, diese von jener überredet, dem Venusfeste beizuwohnen. Es hat sich aber herausgestellt, daß im Pervigilium Veneris, die Stelle dem diese Szene entnommen wurde, von den beiden Amerikanern mißverstanden worden ist.

Auch Ozzolas Deutungsversuch ist den beiden letzten verwandt. Bei ihm soll Venus Helena verführen, Menelaus zu verlassen und Paris zu folgen (dem III. Buch der Ilias und dem VI. des Aeneis entnommen). Wir sahen bereits, wie auch die Brunnenreliefs diese Hypothese stützen sollten. Und wer möchte wohl endlich Swarzenskis Vorschlag zustimmen, der die Unverhüllte für Jupiter in Dianas Gestalt hält, im Begriff, Kallisto zu verführen? (aus Ovids Metamorphosen, von Otto Hoerth beifällig angenommen)[34].

Wie wenig scheint man doch bei allen diesen Deutungen realisiert zu haben, daß Tizian ein durchaus einfacher Erfinder von Motiven war und darin in scharfem Kontrast zu Giorgione stand. Während bei diesem fast alle Bilder ein phantastisches oder novellistisches Gepräge tragen, sind Tizians Kompositionen von durchsichtiger Klarheit. Seine Allegorien erkennt man auf den ersten Blick. Und wie schlicht sind seine Porträts, wie einfach seine Andachtsbilder! Und hier sollte der Meister nun eine Allegorie gemalt haben, deren Sinn so unergründlich wäre? Selbst Claude Philipps, der sich begeistert zur Medea-Theorie bekennt, ruft aus, Tizian habe diese Legende in so entzückend irreleitender Weise geschildert, „that it has taken all these centuries to decipher its true import."

Nach allen diesen kühnen Hypothesen, wirken einfachere Deutungen geradezu wohltuend. Avenarius und Schumann[35] erklären das Gemälde für ein Hochzeits-

(1) Es hieß, eine Pariser Ausgabe des Valerius Flaccus (Mitte 1500) sei gefunden worden, deren Titelkupfer das Borghese Bild darstellen sollte. Bekanntlich ist es jedoch nicht gelungen, ein einziges solches Exemplar ausfindig zu machen.

Digitized by Google

bild[1]) und sehen darin eine junge, spröde Venezianerin — deren Wappen am Brunnen angebracht sei, — die von Venus zur Liebe und Ehe beredet wird. Schon Thausing sprach von einer Liebeswerbung und A. Böhtlingk bezeichnete die vornehme Edeldame als ein Porträt. Neuerdings hat Al. Riese im Epithalamium des Statius (I. Buch der Silvae) eine Lösung zu finden geglaubt. Hier wird die schöne Witwe Violentilla von Venus ermahnt, die Werbung des Dichters Stella zu erhören. Einige Gedanken aus diesem Gedicht lassen sich vielleicht im Gemälde wieder erkennen; jedenfalls ist die Deutung keine unlogische. In der Ausgabe berühmter Meisterwerke von Callwey in München ist der Titel des Bildes bereits als „Überredung zur Liebe" angeführt; Anton Springer beurteilt es ähnlich und A. Seemann [36] endlich faßt die gleichen Begriffe zusammen, wenn er sagt: „Vermutlich stellt das Bild die überredende Venus vor und ist als eine feine Werbung aufzufassen, die ein Venetianer einer unentschlossenen Schönen zugedacht hat."

II.

Wir haben Glied um Glied einer langen Kette durch unsere Finger gleiten lassen müssen, und wir bekennen, daß, wo so wenig Einigkeit herrscht, auch keine Kraft der Überzeugung mitgeteilt werden kann. Und hat man sich nun durch dieses üppig wuchernde Dickicht der Literatur hindurchgewunden, so muß die Frage laut werden: gibt es nicht doch einen Ariadnefaden, der durch das Labyrinth hindurchführt? Ist nicht ein Punkt zu finden, wo die Widersprüche sich auflösen? Die Antwort wird uns aus dem psychischem Inhalt des Bildes. Fast alle Urteile treffen darin zusammen, daß die Unbekleidete in lockender Rede ihre Gefährtin zu beeinflussen sucht, sei es als Circe oder Venus, die Medea, Diana, Helena, die Witwe Violentilla oder eine schöne Venezianerin verführen will, sei es als himmlische Liebe, die der irdischen predigt, oder sonst eine Tugend, die der Weltlichkeit bekehrend naht. Als Quintessenz aller Deutungen halten wir also daran fest, und sagen getrost — die Unbekleidete ist Venus! Denn wann hat Tizian ein nacktes Weib gemalt und ihm den Cupido beigegeben, die wir nicht Venus nennen?

Wir müssen uns Tizian menschlich nähern, wollen wir das richtige Verständnis für das Meisterwerk seiner Jugend gewinnen. Er war Künstler, nur Künstler, — also ein Gestalter der Schönheit, ein Anbeter der Frau. Zudem war er ein jugendlicher Mann, ein Venezianer, und lebte im Cinquecento, also er huldigte dem Kultus des Weibes mit leidenschaftlichen Sinnen und heißem Blut[2]). Nun denke man sich den Wonnerausch eines solchen Künstlers gegenüber einem Modell, das wir heute noch mit Entzücken auf der Leinwand bewundern, einem Wesen von unsäglichem Liebreiz, im Zenith seines Jugendlenzes, mit blendender Haut und schimmerndem Goldhaar. Da erfaßt ihn ein Taumel der Schaffenslust, und er kann sich nicht genug tun, dieses Glück auszukosten. Er läßt die Holde das kostbarste Gewand anlegen aus rauschen-

(1) Auch die Form soll darauf deuten, da es für eine bestimmte, niedrige Wand, wahrscheinlich über einem Bett, gemalt sei. Dies ist jedoch nicht stichhaltig, da das Breitbild in Venedig überhaupt bevorzugt wurde, weil die Zimmerwände durch ein Gesims auf Manneshöhe geteilt waren, und die Bilder darüber hingen. Vgl. bei Gustav Ludwig, Venezianischer Hausrat der Renaissance, (Italienische Forschungen, Berlin 1906, Bd. I, pag. 190).

(2) Tizian war den Frauen sehr zugetan. Zwar hat Pietro Aretino seine tugendhaften Sitten gepriesen; aber dies kann nur als ein bedingtes Lob gelten, denn als es (1553) gespendet wurde, war Tizian ein hoher Siebziger. Als Tizian 1522 krank war, meldete der Gesandte Tebaldi dem Herzog Alfons von Ferrara, er glaube, es sei die Folge eines unordentlichen Lebenswandels. (Vgl. G. Gronau, Tizian, p. 207).

Digitized by Google

der weißer Seide mit roten, gepufften Ärmeln, wie es schöner Messèr Giovanni von San Lio, der gesuchte Modeschneider der Damen Venedigs, nicht hätte herstellen können! Dazu malt er einen Gürtel mit goldener Schließe, lange gelbe Handschuhe, ein Armband, gestickte Schuhe, — alles was zur eleganten Toilette gehört — und auf den blonden Scheitel legt er ein Jasminreis, die duftigen Haarwellen zu umfassen[1]); in ihre Hand aber gibt er einen Strauß von Rosen und Veilchen, erstere seit den Tagen der Griechen und Römer, die Blume der Liebe; die Veilchen mit noch anderem, und, wie wir sehen werden, nicht zufälligem Sinn. Er gesellt ihr Venus zu, und um der Schönen zu huldigen, leiht er der Liebesgöttin ihre Züge und kann dadurch das geliebte Antlitz malerisch erschöpfen. Hat er es das eine Mal in der Front gezeigt, den Blick auf den Beschauer gerichtet, so hält er nun auch das Profil mit gesenkten Augen fest. Ja, auch den Ausdruck kann er verdoppeln, denn während einmal die Züge kühle Ruhe atmen, beseelt er sie das andre Mal durch weiche Gefühlsregungen und gibt den Augen den tiefen, warmen Blick.

Einen Frühlingshymnus der Liebe also wollte Tizian anstimmen, und da schuf er auch den Hintergrund, den er liebte und den er so oft in seinen frühen Bildern wiederholt hat: die weite Landschaft seines heimatlichen Friaul, jene sanften Ausläufer der Berge von Cadore, wie sie sich zur Ebene senken, ein grünes Gelände mit Baumgruppen und Dörfern von stillen Wassern durchflossen[2]). Und rings die ganze Natur taucht er in Lenzesduft; Schmetterlinge gaukeln im Sonnenschein, Kaninchen spielen im Grase, Hirten schäkern auf Wiesengründen, und laue Lüfte scheinen die ganze blühende Welt zu umschmeicheln. Um die Gestalten zwanglos zu gruppieren, erfindet er den reichen Marmorbrunnen, dessen vordere Fläche er mit Reliefs ausfüllt, damit der lange, helle Streifen die Farbenharmonie nicht störend unterbreche[3]). Und so sehen wir den Künstler aus den gegebenen Motiven in süßer Begeisterung eine „poesia" — ein Novellenbild — schaffen: die Liebesgöttin verkündet mit schmeichelndem Locken einer Sterblichen das Mysterium der Liebe und mit dem Opfer der heiligen Flamme im duftenden Weihrauchgefäß deutet sie die Himmelsgluten an. Cupido aber, der lose Knabe, unterbricht der Mutter Worte mit nichten, sondern begleitet sie mit dem leisen Geplätscher der Fluten, die er mit ernsthafter Miene spielend bewegt.

III.

Nach dem Gesagten drängt sich nun eine Frage auf die Lippen, die sich noch niemand gestellt hat und die doch so nahe liegt: kann dieses Idyll in seiner lieblichen Romantik

(1) Im venezianischen folk-lore bedeutet der Ausdruck „parer un zenzamin" so viel wie: „anmutig, hübsch, sauber, zierlich erscheinen (wie ein Jasmin).

(2) Spitzgiebelige Häuser, in denen man deutsche Anklänge wittern wollte, und runde Burgtürme sind Tizian geläufige Motive. Erstere z. B. in: Noli me tangere, London (National Gallery); drei Lebensalter, London (Bridgewater Gallery); Venusfest, Madrid (Prado); Madonna mit Kaninchen, Paris (Louvre); Landschaft mit Schafherde, London (Buckingham Palace); Giorgione, schlafende Venus (Dresdner Galerie), deren Hintergrund bekanntlich von Tizian gemalt ist. Vgl. ferner die Landschaft im Fresko des heil. Antonius, Padua (Scuola del Santo) und in der Taufe Christi, Rom (Pinakothek des Kapitols).

(3) Tizian belebt steinerne Basen und Brüstungen meist durch figürlichen Reliefschmuck. Vgl.: Porträt der Tochter des Roberto Strozzi, Berlin (Kaiser-Friedrich-Museum); männliches Porträt, Florenz (Pitti); Alexander VI. und Jacopo Pesaro vor dem heil. Petrus, Antwerpen (Museum). Dies letzte Bild beweist am deutlichsten, daß der Künstler nur tote Flächen beleben wollte; die steinerne Basis von Petrus Thron schmücken ganz ähnliche Figuren wie die im Borghesebilde; ja, die Darstellungen der linken Ecke dort entsprechen fast genau der rechten Ecke des Brunnens. Sollte beiden eine antike Vorlage zugrunde liegen?

Digitized by Google

denn nicht ein eigenes Erlebnis Tizians sein? Eine Episode aus dem Liebesleben dieses Mannes, der hier als Mensch und als Künstler ein Weib anbetet und um ihre Gegenliebe wirbt? Könnte er zarter werben und süßer schmeicheln, als indem er Venus zur Fürsprecherin erwählt und ihr zugleich die Züge der Geliebten leiht? „Tout parle d'amour dans cette églogue vénitienne", sagt treffend Lafenestre. — Doch wer ist diese Frau, deren Jugendglanz den Meister zu einer Schöpfung begeistert hat, die ihre hinreißende Schönheit durch bald 400 Jahre der Zeit zum Trotz behaupten konnte? Wenn wir der Fährte dieser Frage folgen, und ein Porträt voraussetzen, so wird unsre Vermutung bald an Glaubwürdigkeit gewinnen, wollen wir Tizians Oeuvre durchnehmen. Denn wir werden gewahr, daß wir noch des öfteren der schönen Venezianerin begegnen, nämlich als Salome in der Galleria Doria in Rom, als ein blondes Mädchen auf dem Bacchanal im Prado in Madrid, als Flora in den Uffizien von Florenz, als „Maîtresse de Titien" im Louvre zu Paris und als Vanitas in der Münchner Pinakothek. Sehen wir uns die Bilder näher an.

In der Salome der Galerie Doria erkennen wir Zug für Zug das uns vertraute Gesicht wieder: derselbe jugendliche Zauber im köstlichen Oval; die klare, mittelhohe Stirn, die feingezeichneten, leicht gewölbten Brauen, die schmale Nase, der auffallend kurze Zwischenraum von Nase zu Mund mit dem tiefen Grübchen, die etwas aufgeworfene Oberlippe, die dunklen Augen, — alles unverkennbar der Natur abgelauscht hier wie dort. Auf goldener Schüssel ruht das Haupt des Täufers, — und sieht man diese scharfgeprägten Züge, von dichtem dunklen Bart und Haar umwallt, — fast möchte man darin ein Selbstbildnis Tizians erkennen! Und wie ganz würde es dem Sinn der Zeit entsprechen, daß der Liebhaber sich so den Händen der Geliebten als ihr Opfer darbietet! Auf dem Bacchanal in Madrid erkennen wir unsre Blonde in dem jungen Geschöpf wieder, das im Vordergrunde am Boden liegt, die Linke mit einer Schale nach rückwärts emporgehoben, um sie von einem nackten Manne mit Wein füllen zu lassen. Ihr Gesicht ist gesenkt und etwas schmäler wie sonst und erscheint durch die Verkürzung vielleicht weniger ähnlich. Und doch es sind Stirn und Augen gleich, die schmale Nase, die hier fast die Lippen berührt, das Kinn, das Oval, der herrliche blonde Scheitel. Sie hält eine Flöte in der Rechten; ein Notenblatt mit dem altfranzösischen Text eines Trinkliedes liegt vor ihr im Grase. Am schwellenden Busen in ihr weißes Hemd sind einige Veilchen und ein Papierstreifen gesteckt, auf dem Tizians Name zu lesen ist. Dieser Umstand allein schon läßt uns das Verhältnis von Künstler und Modell ahnen. Ein nackter Jüngling hält die Füße des Mädchens umfaßt; auf ihn stürzt mit abwehrender Bewegung — als müsse er sein Eigentum schützen — mit dem Knie ihn stoßend, ein Mann, dessen scharf geschnittenes Profil dunkler Bart und dunkles Haar umrahmen. Sollte es abermals Tizian sein?

Wir prüfen weiter. Im vollen Glanz seltener Schönheit — wenn auch als Kunstwerk nicht unbeschädigt, — grüßen wir dasselbe Antlitz in der berühmten Flora der Uffizien. Der erste Morgenhauch junger Anmut ist verflogen, das Gesicht gerundeter; die Lippen schließen sich fester, der Blick weiß mehr von Lieben und Leben. In der Hand hält die Dargestellte, ganz wie auf dem Borghesebilde, Rosen und Veilchen. In weichen Wellen fließt das Goldhaar über die Schultern. — Noch gereifter, fast zu üppig in den Formen aber verführerischer denn je, sehen wir unser Modell — die Dame bei der Toilette — im Louvre wieder. Ein grünes Sammetkleid umschließt ihre Gestalt; sie ist dabei, das lose Haar mit duftender Salbe zu glätten. Den Bezeichnungen

Digitized by Google

der Bilder aus alten Katalogen ist bekanntlich nicht zu trauen[1]). Vielleicht ist es aber doch kein Zufall, wenn dies Bild jahrhundertelang „la maitresse de Titien" bezeichnet worden ist. Auch hier ein bärtiger, dunkler Mann, der dieser Schönen den Doppelspiegel hält[2]).

Und noch ein letztes Mal greift der Meister zum Pinsel, die vertrauten Züge zu malen. Doch ein Hauch der Wehmut hat sich eingeschlichen; das scharfe Künstlerauge läßt sich nicht täuschen; unbarmherzig verkündet es dem Schaffenden, daß die Zeit ihr Recht gefordert hat, und daß die Anmut vergangener Tage dahin ist. Und auch der Name scheint diese Stimmung zu verkünden. Vanitas, heißt das Gemälde, das uns in der Münchener Pinakothek noch einmal an die Holde der Villa Borghese erinnert. Hier schließt die Reihe der Bilder, und umsonst suchen wir diesen Frauentypus in Tizians künftigen Werken, — der Frühlingstraum der Schönheit, der Liebe, der jugendlichen Schaffensfreudigkeit war verrauscht[3])!

Noch möge man beachten, wie sich auch die Hände auf allen diesen Bildnissen gleichen: voll, weich, etwas zu stark im Fleisch, mit langen, wohlgebildeten Fingern und tief im Fleisch sitzenden, viereckigen Nägeln; der Zeigefinger und der dritte Finger erscheinen meist weit gespreizt, als sei dies eine individuelle Gestaltung der Hand[4]).

Daß wir beim Vergleich der Bilder auf verschiedene Nuanzierungen der Haare stoßen, ist kein Beweis gegen unsere Ausführungen. Bekanntlich war das Blond der Venezianerinnen ein künstliches und hing in seiner Farbe von der Häufigkeit der Waschungen an der Sonne ab. So mag es oft in verschiedenen Schattierungen gespielt haben, ja oft auch zeitweise dunkler oder heller getragen worden sein.

Die Zeitfolge der erörterten Bilder wird nach den meist angenommenen Daten ungefähr von den Jahren 1515 und 1525 begrenzt. Setzen wir das Borghesebild an den Anfang, die Vanitas an das Ende dieser Epoche, so verstehen wir auch die Veränderung im Antlitz von Tizians Modell. Aus dem zauberschönen Geschöpf der Brunnenszene ist eine reife, matronenhafte Frau geworden, die wie alle Südländerinnen früh gereift und früh verwelkt war.

Doch noch ein Bildnis von Tizians schöner Freundin können wir nachweisen. Es ist ein Frauenporträt des Palma Vecchio, das unter dem Namen Violante dem Wiener Hofmuseum gehört. Durch ungeschickte Übermalungen entstellt, hat es viel von Palmas weichem Liebreiz eingebüßt. Nur das köstliche Haar von aschblondem Ton mit goldnen Reflexen hat seine einstige Schönheit bewahrt. Trotz aller befremdenden Härte, erkennt man auf den ersten Blick das Modell der Tizianischen Bilder: es sind

(1) Als dieses Bild noch im Besitz Karls I von England war, hieß es schon im Commonwealth Inventory: The mistress of Titian after the life.

(2) Die Bezeichnung „Laura Dianti", die man zeitweise dem Bilde gegeben hat, entbehrt jeder Begründung da keinerlei Ähnlichkeit zwischen dieser blonden Frau und der Geliebten des Alfons von Ferrara besteht. C. Justi hat diesen Irrtum klargestellt. (Vgl. Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1899, Bd. XX, pag. 184.)

(3) Auf einzelne Zusammenhänge machten Philippe (Flora, Maitresse de Titien und Vanitas) und Carl Justi aufmerksam. Letzterer meint die Flora sei „eine großartig freie Variante" der Maitresse de Titien (Jahrb. d. k. pr. Kunsts., Bd. XX, 1899, pag. 184). Gronau (Tizian, pag. 36—39 und 46—50) erwähnt auch den Zusammenhang der Halbfigurenbilder. Man möge die Kopfhaltung vergleichen „um das frappant Gemeinsame sofort zu gewahren". Doch betont er, es sei ein Idealtypus. Vermutungsweise möchte ich in diese Reihe auch die Venus Anadyomene der Bridgewater-Galerie in London aufnehmen.

(4) Es handelt sich wohl nur um eine Stileigentümlichkeit Tizians, da er auch später oft gespreizte Finger malt. Als Detail sei noch erwähnt, daß die Flora, die Vanitas und die Maitresse de Titien den gleichen Ring zu tragen scheinen.

Digitized by Google

die gleichen Züge, die feinen Brauen, die dunklen Augen, das tiefe Grübchen im kurzen Zwischenraum zwischen Nase und Mund und die vollen, geschürzten Lippen, ja auch die rundliche Hand mit den gespreizten Fingern. Und in der zarten Krause am Busen — auch hier das traditionelle Veilchen!

In Carlo Ridolfis i. J. 1648 erschienenen Buch [37] über die venetianischen Maler lesen wir, Tizian habe in seinem für Alfons von Ferrara gemalten Bacchanal (heute in Madrid) „in einer der Frauen seine Geliebte dargestellt, Violante genannt, ihren Namen durch ein Veilchen andeutend, das er an ihrem Busen malte, sowie eine kleine Inschrift mit seinem Namen." Vielfach wird diese Violante als Geliebte Tizians in alten Büchern genannt, manchmal gleichzeitig auch als Palma Vecchios Tochter bezeichnet, und immer wird das Veilchen als ihr Attribut erwähnt, weil es ihren Namen umschrieb (Viola, Violetta). In einem selten gewordenen Buche von Marco Boschini vom Jahre 1660, das den Titel „La carta del navigar pittorico" trägt und in Versen venezianischen Dialektes verfaßt ist, finden wir ebenfalls eine merkwürdige Anspielung auf diese Violante[1]).

Eine Tradition, die nicht dokumentarisch zu belegen ist, wird meist achselzuckend verworfen, und so hat die moderne Forschung auch die Existenz Violantes in das Reich der Fabel verwiesen. Wie nun, wenn sich aus den oben geschilderten Bildern diese Geliebte Tizians trotz allem als lebensfähig erwiese? Sehen wir sie nicht mit ihrem Veilchen im Bacchanal, wie Ridolfi sie schildert? Hat sie nicht Veilchen und Rosen in Händen im Borghesebilde und als Flora und endlich auch als Palma Vecchios „Violante" in Wien? Ob sie dessen Tochter war, kann uns gleichgültig sein. Palma kann die Schöne auch als Freundin Tizians gekannt, bewundert und gemalt haben. Worauf es ankommt ist, daß wir dieses Modell aus sieben Bildern kennen, und daß es viermal durch das Attribut des Veilchens charakterisiert wird. Müssen diese Tatsachen nicht überzeugender wirken, als eine aus Mythologie oder Sage hypothetisch aufgebaute Theorie?

Es bleibt nun noch das Wappen zu erwähnen, das den Marmorbrunnen des Borghesebildes schmückt. U. Gnoli hat nachgewiesen, daß es das Wappen der Adelsfamilie Aurelio sei. Ein Niccolò Aurelio war ein besonders angesehener Mann und wurde 1523 Großkanzler der Republik Venedig. Bisher wurde das Wappen (ein aufrechter Löwe, der in ein geschlängeltes Band ausläuft) für dasjenige des Bestellers gehalten. Kann es nicht ebenso gut das Wappen des Käufers sein? Wir wissen, wie sehr Tizian stets darauf bedacht war, Geld zu machen und seine Gemälde gut zu verkaufen. Warum sollte nicht auch die reizende Brunnenszene bald einen Abnehmer gefunden haben, und warum sollte es nicht einer der reichen Aurelio gewesen sein, der dann beim Ankauf sein Wappen auf dem Gemälde anbringen ließ?

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen: Die „himmlische und irdische Liebe" der Villa Borghese ist für uns ein Liebesmotiv aus Tizians eigenem Leben. Er will die Gunst seiner Schönen erringen und macht Venus zu seiner Fürsprecherin. Das Mädchen wird sein, und in den nächsten Jahren malt er noch fünfmal die Züge der Angebeteten, bis die Leidenschaft erlischt und im letzten Bilde, — der Vanitas, — so

(1) Es heißt darin:

„Ghè xè quela Viola, o Violante,
Che fin Tician ghè volse dar del naso
Al bon odor; del resto quà mi taso:
Che no'l fù miga un vicioso amante." pag. 368, ecc. ecc.

Digitized by Google

wehmütig ausklingt[1]). In dieser Geliebten glauben wir jene Violante erkennen zu dürfen, deren Name uns von der Tradition überliefert ist. Tizian sowohl wie Palma Vecchio[2]) haben, wie bei vier Porträts nachgewiesen werden konnte, durch Veilchen am Busen oder in der Hand „verblümt" den Namen der Dargestellten anzudeuten versucht, die niemand anders gewesen zu sein scheint, als eben jenes herrliche Modell für die „himmlische und irdische Liebe", für „Venus und Violante".

LITERATUR-NACHWEISE.

[1] CLAUDE PHILIPPS — Titian, London 1898 p. 36.
[2] CAMMILLO BORROMEO — in Rassegna d'Arte, 1903, p. 43.
[3] AD. VENTURI — Il museo e la Galleria Borghese, Roma 1893, p. 103.
[4] MOR. THAUSING — Wiener Kunstbriefe, Leipzig 1884, p. 325ff.
[5] EUG. PETERSEN — Tizian, Himml. u. ird. Liebe, (Zu Meisterwerken der Renaissance) — in Zeitschr. f. bild. Kunst 1906, Bd. XVII, pag. 179ff.; und Tizians Amor sagro e profano etc. in — Die Galerien Europas, Heft XIII, pag. 97ff.
[6] UMB. GNOLI — in Rass. d'Arte, 1902, Anno II, pag. 177.
[7] FRANZ WICKHOFF — Giorgiones Bilder zu röm. Heldengeschichten im Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1895, Bd. XVI, p. 41.
[8] OSK. FISCHEL — Tizian, in Klassiker der Kunst, 1904, pag. XIII. Stuttgart.
[9] ED. HEYCK — Frauenschönheit, Leipzig 1902, pag. 122ff.
[10] ED. VON MEYER — Die Seele Tizians, Stuttgart, 1905.
[11] H. KNACKFUSS — Tizian, Leipzig.
[12] L. OZZOLA — Venere ed Elena — in L'Arte 1906, Anno IX, fasc. IV, pag. 298ff.
[13] KUGLER — Handbuch der Geschichte der Malerei, pag. 184.
[14] HERM. GRIMM — Berl. National-Zeitung, 25. Nov. 1876.
[15] HERM. RIEGEL — Tizians Gemälde der himml. u. irdischen Liebe — in Beiträge zur Kunstgeschichte Italiens, Leipzig 1898, p. 190.
[16] ALEX. RIESE — Über Tizians sogen. himml. u. ird. Liebe — Kunstchronik, Jan. 1908, p. 230 und Frankfurter Zeitung, 8. VI. 1905.
[17] PALMERINI — in Nuova Antologia, 1. Aug. 1902.
[18] GEORGES LAFENESTRE — La vie et l'oeuvre de Titien, Paris 1886, pag. 27 u. 106. Lafenestre et Eug. Richtenberger — La peinture en Europe, Paris 1905, pag. 57—59.
[19] CROWE UND CAVALCASELLE — Tizian, Leben und Werke, Leipzig 1877, Bd. I, p. 55.
[20] L. MÜLLNER — Literatur und kunstkritische Studien, Wien 1895, pag, 219.
[21] K. WOERMANN — Geschichte der Malerei, Leipzig 1882, Bd. II, p. 746.
[22] K. VON LÜTZOW — Die Kunstschätze Italiens, Stuttgart 1887, p. 457.
[23] JORDAN — Tizian in Dohmes Kunst und Künstler, Leipzig, 1879, Bd. V, Nro LXIX, p. 10.
[24] G. MORELLI — Kunstkritische Studien, Leipzig 1890, p. 310; und Zeitschr. f. bild. Kunst XI, 1876, p. 134.
[25] GRAF SCHACK — Meine Gemäldesammlung, Stuttgart 1891, pag. 254.
[26] BLOMFELD — in Kuglers Geschichte der Malerei, II³, p. 316.
[27] ALB. JANSEN — in National-Zeitung, 12. VI. 1877.
[28] TH. BIRT — Unterhaltungen in Rom.

(1) In diese Zeit oder vielmehr schon etwas früher fällt Tizians neues Verhältnis zu Cecilia, der Tochter eines Barbiers aus Cadore, mit der er sich i. J. 1525 vermählte.

(2) Irrtümlich werden noch zwei Frauenbilder von Palma Vecchio Violante genannt. Das eine — Budapest, Galerie und in einer Replika Modena, Pinakothek — ist so bezeichnet worden nach der für ein Veilchen gehaltenen Blume im Haar des Mädchens; sie ist jedoch deutlich als Iris zu erkennen. Das andere Bild (von 1528) in der Galleria Querini-Stampalia in Venedig ist unvollendet und soll Paola, die Gattin Francesco Querinis darstellen. Man sieht aus diesen Benennungen, wie zäh die Tradition an den Violante-Bezeichnungen festhielt.

Digitized by Google

[29] G. VON BEZOLD — in Kunstchronik, 1904, pag. 334.
[30] FRIEDR. SCHNEIDER — in Frankfurter Zeitung, 22. III. 1904.
[31] LIONEL CUST — The earlier work of Titian, Portfolio 1897.
[32] M. MAAS — in Kunstchronik, XIV. Jahrg., Januar 1903, p. 181 und XV. Jahrg., Juni 1903, pag. 460.
[33] WRIGHT AND AL. KEYS — in American Journal of Archeology, Jan.-March 1904.
[34] OTTO HOERTH — Das Abendmahl des Leon. da Vinci, Leipzig 1907 (pag. 43 Swarzenskis Deutung des Bildes).
[35] AVENARIUS UND SCHUMANN — in Kunstwart 1905, p. 599.
[36] ARTH. SEEMANN — Der Hunger nach Kunst, Leipzig 1906, p. 61.
[37] CARLO RIDOLFI — Le maraviglie dell' arte, ecc. Padova 1835. I, 206.
GEORG GRONAU — Tizian, Berlin 1900, und im Repertorium f. Kunstw. 1903, Bd. XXVI, pag. 177.
SAL. REINACH — in Revue Archéologique 1904, Bd. I, pag. 277.
ALESS. OSTINI — in Giornale d' Italia, 6. III. 1902.
LOD. DOLCE — Dialogo della pittura, Firenze 1735.
STEF. TICOZZI — Vite dei pittori Vecelli di Cadore, Milano 1817.
ANDREA MAYER — Della imitazione pittorica ecc. e della vita di Tiziano, scritta da Stef. Ticozzi, Venetia 1817.
R. FÖRSTER — Philostrats Gemälde in der Renaissance in Jahrb. d. k. pr. Kunsts. 1904, Bd. XXV, pag. 20.
J. VON ANTONIEWICZ — Ein neuer Erklärungsversuch von der himml. u. ird. Liebe — in Wiener Abendpost, Nr. 147 (I, VII).
E. VON KAYSERLING — Tizians himml. u. ird. Liebe und der Platonismus — in Allgem. Zeitung, Beilage Nr. 167.

Digitized by Google

ZWEI NEUE HANDZEICHNUNGEN DEUTSCHER STECHER DES XV. JAHRHUNDERTS

Mit sechs Abbildungen auf zwei Tafeln

Von MAX GEISBERG

Handzeichnungen des Meisters E. S. gehören zu den größten Seltenheiten[1]). Von den vier Blättern, die Lehrs 1890 als von seiner Hand herrührend zusammenstellte, darf heute nur noch der Entwurf zur Taufe Christi im Louvre berechtigten Anspruch auf Echtheit erheben. Die thronende Dreifaltigkeit in Basel, die zwar noch 1904 in der Veröffentlichung der Handzeichnungen schweizerischer Meister des XV. bis XVIII. Jahrhunderts unbeanstandet als echt abgebildet wurde, war schon 1896 von Fries als Kopie nach dem Stiche L. 76 erwiesen worden; die neue Zuschreibung desselben Autors, ein Skizzenblatt mit sechs Heiligenfiguren in der Kupferstichsammlung des Staedelschen Institutes in Frankfurt a. M., teilte mit dem Baseler Blatte das Schicksal verworfen zu werden. Über die Gründe, die mich bestimmten, auch die Madonna mit der Rose in Frankfurt und die Tiburtinische Sibylle im Louvre aus der Reihe der echten Handzeichnungen zu streichen, habe ich mich in den Anfängen des Deutschen Kupfersticheś ausgesprochen. Dagegen ist und bleibt das 1905 von Lehrs erkannte Brustbild eines jungen Mädchens mit einem Ringe, jetzt in Berlin, über jeden Zweifel erhaben. Zu jenen beiden echten Zeichnungen kommt nunmehr die hier veröffentlichte Studie, ein Mädchen mit einer Blume in Frankfurt, als dritte hinzu; ich freue mich, damit meine Streichung der Madonna mit der Rose durch die Zuweisung eines anderen Blattes derselben Sammlung wieder gut machen zu können.

Ich lernte das schöne, hier auf Tafel 84 etwas verkleinert wiedergegebene Blatt zuerst durch die Strichätzung bei Alvin Schultz[2]) kennen. Die dortige Angabe, das Original befinde sich in der Sammlung der Erlanger Universität, bestätigte sich nicht, doch fand es sich bald in Frankfurt. Es gibt auch ältere photographische Nachbildungen unter der Benennung Franz von Bocholt, die wenigstens insofern der Wahrheit nahe kommt, als sie den Zeichner unter den Stechern des XV. Jahrhunderts sucht. Vielleicht geht sie auf Frenzel zurück, der im Auktionskataloge der Sammlung v. Sternberg-Manderscheid[3]) die „schöne und charakteristische, trefflich erhaltene" Zeichnung, wie sie dort beschrieben wird, unter diesem Namen aufführt. Sie ging damals für 11 Taler 15 Silbergroschen in den Städelschen Besitz über, dessen Stempel[4]) sich auch auf der Rückseite des Blattes — es ist der einzige — findet. Die ältere Provenienz wird sich wohl kaum je feststellen lassen.

Die Rückseite des Blattes bietet aber noch etwas Interessantes. Oben in der Mitte stehen, sorgfältig von einer Hand, die zweifellos noch dem XV. Jahrhundert angehört, geschrieben die beiden Worte: Dem knaben. So ungern man dort, wo

(1) Vgl. M. Lehrs, Über einige Zeichnungen des Meisters E. S., Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd. XI (1890) S. 79; F. Fries, Studien zur Geschichte der Elsässer Malerei des XV. Jahrhunderts, Frankfurt a. M. 1896, S. 15; M. Lehrs, Eine Handzeichnung des Meisters E. S., Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen Bd. XXVII (1906) S. 72; M. Geisberg, Die Anfänge des Deutschen Kupferstiches und der Meister E. S., Leipzig (1909), S. 64.

(2) Deutsches Leben im XIV. und XV. Jahrhundert, Wien 1892, Abb. 466.

(3) Dresden, 10. November 1845, V S. 41, Nr. 264.

(4) Fagan 487, dort ungedeutet.

Digitized by Google

zahllose Fälle denkbar sind, eine zunächst unbeweisbare Vermutung aussprechen mag, so halte ich doch die Schriftzeichen für wichtig genug, sie hier abzubilden, denn die Möglichkeit, daß wir hier die eigene Hand unseres schon so lange und, wie es scheint, noch immer vergeblich gesuchten Meisters vor uns haben, wird sich kaum bestreiten lassen. Vielleicht hat er die Zeichnung mit diesen Worten einmal einem Lehrjungen dediziert. Wenn auch in Ermangelung irgendwelcher anderer Autogramme des Stechers diese kleine Widmung für uns zurzeit noch in der Luft schwebt, so kann sie möglicherweise doch noch einmal bei der Lösung jener Frage, für die selbst kleine Hinweise ausschlaggebend sein können, für uns bedeutungsvoll werden.

Das Blatt mißt 263×166 mm, ein hellbräunliches, starkes Papier von ungewöhnlicher Struktur. Es zeigt den hier abgebildeten Ochsenkopf als Wasserzeichen, Drahtstäbe im Abstande von 38 mm; von den Wasserlinien kommen ziemlich genau je zehn auf ein Zentimeter. Von ihnen ist auffallenderweise immer die fünfte und sechste oder die sechste und siebente stärker als die übrigen, so daß in diesen Abständen sich dickere Querstreifen zu bilden scheinen, die auch in der Wiedergabe, z. B. unter der linken Hand des Mädchens, erkennbar sind. Herr Geheimrat Lehrs versicherte mir, das gleiche Papier gerade bei Stichen des Meisters E. S angetroffen zu haben; festzustellen bei welchen, war noch nicht möglich. Er hatte auch die Liebenswürdigkeit, mir seine Pausen der in den Stichen des Meisters vorkommenden Wasserzeichen zum Vergleiche zur Verfügung zu stellen. Eine völlig identische Marke, die demnach demselben Schöpfkasten entstammen müßte, fand sich nun freilich, wie ja auch zu erwarten war, nicht, wohl aber sehr ähnliche in einzelnen Exemplaren des Kalvarienberges L. 30, Paulus L. 126, Jakobus des Jüngeren L. 130, Markus L. 85, des Liebesgartens L. 215, der Anbetung der Könige L. 26, des Schweißtuches L. 190 und des Heilandes L. 56. Ich muß für die Nachprüfung dieser Angaben, deren Beweiskraft, wenn überhaupt von einer solchen die Rede sein kann, von dem Grade der Übereinstimmung abhängig sein wird, auf den demnächst erscheinenden zweiten Band des Lehrsschen Kritischen Kataloges verweisen, in dem alle diese Wasserzeichen abgebildet sein werden, möchte aber auch nicht verschweigen, daß ich selbst bei unserer heutigen Kenntnis oder Unkenntnis von den Wasserzeichen auf solche Übereinstimmungen keinen allzugroßen Wert lege und darum auch von der Heranziehung des Briquetschen Werkes absehen will. Erfeulicherweise stehen für die Zuschreibung der Zeichnung überzeugendere Belege zur Verfügung als jene unsicheren Papiermarken.

Die Zeichnung ist ausschließlich mit der Feder angefertigt. Nirgendwo finden sich Anzeichen der Anwendung eines Pinsels, Lavierungen oder Spuren einer Vorzeichnung. Mit schwarzer, tuschartiger Tinte sind die langen und durchweg sehr leichten Striche hingeworfen. Es fehlt zwar nicht an Schraffierungen, die durch die Sorgfalt ihrer Einzeichnung, durch den berechneten Wechsel ihrer Neigungswinkel etwas Stecherisches haben und so den Gedanken nahe legen könnten, der Meister habe bei dem Zeichnen auch eine spätere Ausführung mit dem Stichel im Auge gehabt. Aber das krause Gewirr der Strichlagen am Boden, der flotte, anscheinend erst nachträglich eingefügte Blumenzweig in der Hand der Schönen, die skizzenhafte Freiheit des Gesamteindrucks machen es doch wahrscheinlicher, daß wir nur eine Studie vor uns haben und vergeblich darauf warten werden, dasselbe Mädchen noch einmal auf einem Stiche des Meisters zu begegnen.

Dargestellt ist ein junges Fräulein in enganschließender, ausgeschnittener Jacke und faltenreichem Rock mit halblanger Schleppe. Ein schlichter Riemen ist um die

Digitized by Google

dünne Taille geschnallt, die engen Ärmel sind an den Handgelenken nicht zugeknöpft. Die Jacke ist über der Brust mit zwei Doppelknöpfen zugenestelt, im Ausschnitt wird ein glattes Mieder und ein verschnürtes Unterkleid sichtbar. Bis auf eine schmale Kante am Unterrock und einen ebenso schmalen, mit Kreisen besetzten Saum an den Ärmellöchern ist das Gewand völlig schmucklos. Das üppige Haar ist in zwei dicken Zöpfen um den Kopf gelegt, so daß die Ohren verdeckt werden. Im Nacken wird ein steifes, gefälteltes Stück Zeug, vielleicht der untere Teil eines Häubchens, sichtbar. Über Stirn und Zöpfe legt sich ein schmales Band, das die Form eines Schießbogens hat; in der Mitte an den Haarwurzeln über der Stirn ist es mit einem aus sieben Perlen oder Kugeln zusammengesetzten Schmuckstück verziert, an dem ein hoher Reiherstutz befestigt ist. Unter dem Kleidersaum sehen die Schnabelschuhe mit den Trippen hervor. Das Mädchen preßt mit der Rechten die Falten ihres emporgerafften Obergewandes vor den Leib; in der ausgestreckten Linken hält sie einen Blütenzweig, der so ornamental behandelt ist, daß eine botanische Bestimmung gewagt sein würde.

Zur Begründung der Zuschreibung der Zeichnung an den Meister E. S. sei an erster Stelle die Tracht des Mädchens hervorgehoben. Der Nachweis, daß sie sich völlig mit jener auf den Stichen deckt, ist unschwer zu erbringen. Zwei Haartrachten — soweit es sich nicht um Darstellungen von Heiligen mit offenen Locken handelt — kehren dort immer wieder. Entweder haben die Mädchen die nicht geflochtenen Haarmassen zu beiden Seiten des Kopfes wulstartig mit Bändern zusammengebunden, so daß eine Kette verschieden dicker Kugeln sich aneinander zureihen scheint, oder sie haben zwei im Nacken sich teilende starke Zöpfe rund um den Kopf gelegt, daß sie über der Stirn zusammentreffen. Um den Hinterkopf liegt das Haar ziemlich glatt an und ist, wie die Schachspielerin auf dem Stiche L. 214 deutlich erkennen läßt, in der Mitte von der Stirn bis zum Genick gescheitelt. Die erstgenannte Tracht zeigen uns das Mädchen auf der Gartenbank L. 211 und z. B. auch die Stiche L. 4, 7, 214, 215, 217, 220, 285, die zweite L. 184, 212, 214, 215 und unsere Handzeichnung. Bei beiden Trachten sind Gebinde und Zöpfe entweder durch ein Kreuzband über der Stirn zusammengehalten (L. 77, 184, 7, 4) oder ein im Nacken eingeflochtenes Band läuft zur Stirn und zurück, wobei im Nacken die eichelähnlichen Enden des Bandes herabhängen, wie es sehr deutlich der früh entstandene Stich zeigt. In den meisten Fällen ist dieses Band nur über der Stirn und über den Zöpfen sichtbar, mag also unten eingeflochten oder auch nur oben eingesteckt sein. So finden wir es bei der Schachspielerin, der Wappenhalterin L. 220, der Dorothea des kleinen Hortus conclusus, oder als Blumenkranz bei der Wappenhalterin L. 221 und der Zeichnung in Berlin. Ein Federstutz ist an dem Bande mitten über der Stirn befestigt bei dem knienden Mädchen L. 216 und der Schachspielerin L. 214. Nicht zu belegen vermag ich den gefälteten Zeugstreifen im Nacken des Mädchens auf der Frankfurter Zeichnung. Feine Lederhauben mit streifenförmig geschnittenem Behange, die von Herren wie Mädchen getragen wurden, kommen auf den Stichen sehr häufig vor, aber in diesen Fällen ist stets das Band der Haube über der Stirn sichtbar, und die Streifen hängen bis auf die Schultern herab. Man vergleiche etwa die Wappenhalterin L. 217, das Ritterfräulein L. 210, das eine Mädchen im Liebesgarten L. 215, oder den Zuschauer beim Urteil Salomons L. 7 und die Jünglinge im Liebesgarten L. 214 und auf der Rasenbank L. 211. Sollte vielleicht der Zeichner bei unserem Blatte ursprünglich eine solche Haube wiederzugeben beabsichtigt haben? Findet sich doch noch ein zweites augenscheinliches Pentimento am Halsausschnitte links, insofern hier der

Digitized by Google

Zeichner zunächst den auf der linken Seite hervorschauenden Hemdrand angegeben hat (wie z. B. auch bei dem Mädchen auf der Rasenbank, der hl. Margarethe des großen Hortus L. 83 usw.), sich aber nachher entschloß, ein verschnürtes Unterkleid, wie es die Wappenhalterinnen L. 217 und 224, die Schöne Simsons L. 4, die Mädchen auf den Stichen L. 212, 210, 215, 221 und auf der Berliner Handzeichnung zeigen, und den Oberrand eines Mieders einzufügen, wie er ähnlich bei der sehr frühen Wappenhalterin L. 223 wiederkehrt. Ebenso findet sich gerade auf den frühen Stichen L. 216 und 205, 77, 80 und 83 ein schmaler Riemen um die Taille der Dargestellten gezogen. Eine gleiche enganschließende Jacke mit ovalem Halsausschnitt, weitem, vorn emporgerafftem Rock mit kurzer Schleppe und schlicht herabhängendem, fußfreiem Unterrock begegnet uns häufig wieder; als besonders charakteristische Beispiele seien die Madonna L. 62, die Sibylle L. 192 und das Mädchen L. 138 genannt. Man wird danach wohl behaupten dürfen, daß die Tracht des Mädchens auf der Frankfurter Handzeichnung für die Zuschreibung an den Meister E. S. spricht.

Ausschlaggebend ist die Formensprache, die uns dank jener außerordentlich lebhaften Entwicklung, die wir an seinen Stichen verfolgen können, in den Stand setzt, die Zeichnung einer ganz bestimmten frühen Epoche zuweisen zu können. Die Kenntnis des Meisters E. S. vom weiblichen Körper, mit dem er sich etwas später, bei dem Sündenfall L. 1 und der hl. Maria Magdalena L. 169, bereits ziemlich gut abzufinden wußte, war damals noch eine geringe, worüber selbst die Überfülle an Stoff und Falten nicht hinwegtäuschen kann. Die Schultern sind zu gerade gebildet, der Brustkorb ist verschnürt, die Bauchpartie und die Oberschenkel unverhältnismäßig lang, ein Fehler, der hier durch das leise Vortreten des linken Knies besonders auffällt. Die gleiche abnorme Entwicklung der Hüften zeigt die von der Seite gesehene Schachspielerin und noch schlagender die Madonna mit dem Engel L. 80, bei der auch die fächerartig geordneten Falten über dem Gürtel wiederkehren. Die Haltung des Mädchens mit dem Narren L. 206 entspricht im wesentlichen dem der Zeichnung, und darum eignet sich dieser Stich, abgesehen davon, daß die Frau hier die Falten ihres Rockes mit der Linken statt mit der Rechten vor den Leib preßt, besonders zum Vergleiche. Die ungewöhnlich breite Kopfform mit hoher Stirn, kleinem Kinn und kugeligen Augen findet sich bereits bei der Madonna mit dem badenden Kinde und ihrer Dienerin L. 77, aber die Verhältnisse sind im ganzen noch ein wenig gestreckter. Bei der Madonna der Verkündigung L. 12, dem Mädchen auf der Rasenbank L. 211 und besonders bei der genannten Madonna mit dem Engel wird das Gesichtsoval beinahe zum Kreise; wie auf der Zeichnung sind die Augenbrauen kaum angedeutet, die runden Augäpfel durch eine leichte Schattierung der Aughöhlen hervorgehoben, die Unterlider deutlich markiert, so daß ein leises Blinzeln der Augen nicht ganz vermieden ist. Die gleiche Datierung ergibt sich aus den Formen der knöcherigen Hände, die von den schwächlichen und weichlichen Formen der frühesten Entwicklungsstufe schon erheblich entfernt sind. Besonders nah verwandt ist die, freilich von innen gesehene, Rechte des Mädchens auf der Rasenbank oder die Linke der Schachspielerin und der Eva. Im Faltenwurfe sind die Dreiecksbildungen und die dünne Zierlichkeit der Stoffe auf den Stichen der Frühzeit verschwunden, nur die großen und weichlichen Linien in den Hauptfalten klingen noch leise nach. Nach alledem kann nicht zweifelhaft sein, wo im Werke des Meisters E. S. der Frankfurter Zeichnung ihr Platz anzuweisen ist. Am engsten gehört sie mit dem Liebesgarten L. 214 zusammen, auf dem das Mädchen mit dem Briefe rechts ihr im Faltenwurf außerordentlich nahe verwandt ist.

Digitized by Google

Es ist übrigens merkwürdig, daß alle drei bekannten echten Zeichnungen des Meisters E. S. seiner Frühzeit angehören. Die Taufe im Louvre läßt sich zwar am besten mit dem Schmerzensmanne L. 55 vergleichen, aber das krause Durcheinander im Faltenwurfe des Engels erinnert doch noch lebhafter an die Madonna des großen Hortus, und das Gesicht des Engels würde in der mittleren Entwicklungsstufe des Meisters kaum mehr ganz so rund ausgefallen sein. Das Mädchen mit dem Ringe in Berlin scheint zwischen der Madonna des Stiches L. 77 und jener des Hortus etwa die Mitte zu halten. Es wird schwer sein, zu entscheiden, welche von den drei Handzeichnungen die älteste sein mag. Vielleicht ist es jene in Berlin.

Es verdient noch erwähnt zu werden, daß unter den dem Meister E. S. mit Recht oder Unrecht zugeschriebenen Handzeichnungen alle jene typischen Fälle vertreten sind, die bei der Zuweisung von Zeichnungen an einen Stecher der Frühzeit möglich sind. Die Dame in Turin hat nur das gefälschte Monogramm mit dem Meister gemeinsam, die Madonna mit der Rose ist eine Nachzeichnung nach einer gestochenen E. S.-Kopie, die Dreifaltigkeit in Basel eine freie Nachbildung eines echten Stiches, die Sibylle eine (niederländische?) Kopie eines verlorenen echten Entwurfes zu einem Stiche, die Taufe eine eigenhändig Studie zu einem oder vielmehr zwei Stichen, und schließlich sind die beiden Mädchen in Berlin und Frankfurt zwei Entwürfe, von denen bisher eine spätere Ausführung mit dem Stichel nicht nachgewiesen werden konnte. —

Bei der zweiten hier veröffentlichten Handzeichnung, einem Entwurfe zu einem gotischen Becher von der Hand des Hausbuchmeisters in der Sammlung der Erlanger Universität, wird es eines ähnlich ausführlichen Beweises kaum bedürfen. Durch die Veröffentlichung seiner Stiche 1893 durch die Chalkographische Gesellschaft ist die Kenntnis seiner Formensprache und seiner Eigenart in ganz anderem Maße Gemeingut geworden, als jene des Meisters E. S. Seitdem sind eine große Anzahl durchweg echter Handzeichnungen als Arbeiten seiner Hand erkannt worden, die zum Teil in künstlerischer Hinsicht den hier wiedergegebenen Entwurf bei weitem überragen. Indessen scheint mir das Blatt, das ich ebenfalls durch die Strichhochätzung bei Schultz, Figur 175, kennen lernte, aus einem anderen Grunde der Veröffentlichung wert[1].)

Das unregelmäßig beschnittene Blatt, das den abgebildeten Ochsenkopf zum Wasserzeichen hat, mißt in der Höhe bis zu 303, in der Breite bis zu 148 mm. Unten rechts ist der Rand abgerissen. Die Zeichnung ist nicht so gut erhalten wie die Frankfurter, oben fehlt die Spitze des Deckels, unten rechts die Hälfte des dritten durch einen hockenden Mann gebildeten Fußes. Es fehlt nicht an Brüchen, Oel-, Wasser- und kleinen Tintenfleckchen. Die Darstellung ist durchaus mit der Feder und dunkelbrauner Tinte hergestellt, nirgendwo zeigt sich die Anwendung eines Pinsels.

Für die Bestimmung des Zeichners sind wir lediglich auf die drei kleinen kauernden Figürchen angewiesen, welche die drei Becherfüße — oder sind vier anzunehmen? — bilden. Man vergleiche etwa den aufwärtsschauenden Kopf des mittleren von ihnen, seine dicke Nase, breiten Mund und gewöhnlichen Ausdruck mit dem Bettler des heiligen Martin L. 38 in der genannten Veröffentlichung. Das Gnomenartige der ungestalten Burschen kehrt merkwürdigerweise gerade bei dem Joseph der hl. Familie L. 28,

(1) Herrn Oberbibliothekar Dr. Zucker in Erlangen wie Herrn Dr. Schrey in Frankfurt spreche ich für das freundliche Entgegenkommen meinen verbindlichsten Dank aus.

Digitized by Google

der sich neben die Rasenbank gekauert hat, um mit dem Jesusknaben zu spielen, besonders auffällig wieder. Auch der Engel, der als Konsolfigur unter der Statue des hl. Paulus L. 40 angebracht ist, eignet sich durch seine einer Karikatur nahekommende Gesichtsbildung mit der knolligen Nase und durch seine unglückliche Stellung gut zum Vergleiche. Selbst an den Formen der Finger und an dem charakteristischen Faltenwurfe der überlangen, bis auf den Handrücken herabhängenden Ärmel würde man den Zeichner erkennen können. Den besten Beleg bieten aber die tatzenähnlichen Froschfüße, die fast genau so auf den Stichen L. 1, 4, 5, 43, 65 und 83 vorkommen, und deren Wert als Erkennungszeichen für die Hand des Hausbuchmeisters noch vor kurzem die Umfrage Flechsigs im Cicerone dargetan hat. Schließlich finden sich noch solche Blumen, wie sie hier um die Mitte des Bechers gewunden sind, an der ornamentalen Bekrönung des Baldachins über dem Jesuskinde L. 17, und auch in den Zeichnungen des Mittelalterlichen Hausbuches in Wolfegg; auf dem Sol- und dem Venus-Kalenderbilde wie auf der Darstellung des Badehauses sind drei Becher wiedergegeben, deren Grundform sich völlig mit jener des Erlanger Entwurfes deckt. Bei allen dreien wiederholt sich der zylindrische, oben ein wenig ausladende Körper des Pokales, die drei Füße, der Schmuckring in halber Höhe, der verzierte Rand des Deckels und die kleine Figur (Blume, Häuschen oder Wetterfahne) an der Spitze. Der Deckel selbst ist dort einmal rund, einmal kugelförmig, das dritte Mal gebuckelt.

Die Bedeutung der Erlanger Zeichnung liegt in dem dargestellten Gegenstande. Es ist ein Entwurf einer Goldschmiedearbeit in der Größe des Werkstückes, und die beiden Seitenlinien sind nicht so gegeben, wie sie das Auge bei einem fertigen Becher sieht, sondern entsprechen dem Durchschnitte des Pokales, wie ihn der Goldschmied zu seiner Herstellung nötig hat. Nur so erklärt sich die klare Markierung der Profile und die Unstimmigkeit in dem Ornamentrande des Deckels an der rechten Seite.

Wir haben uns gewöhnt, in dem Hausbuchmeister, der uns eine Anzahl mit Sicherheit ihm zuzuschreibender Gemälde hinterlassenen hat, ein Maler zu sehen und zu betonen, wie sehr diese malerische Auffassung auch in seinen Kaltnadelarbeiten sich ausspreche, wie grundsätzlich seine Stiche von jenen der älteren Goldschmiede-Kupferstecher sich unterscheiden. Der Erlanger Entwurf beweist, — wenn meine Zuschreibung richtig ist —, daß das Goldschmiedehandwerk dem Meister doch nicht so fern stand, als wir bisher annahmen. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß der Fall auch hier so liegt wie bei Martin Schongauer und Dürer, und die Erlanger Zeichnung würde somit einen neuen wichtigen Beleg für die Annahme bieten, daß der Kupferstich auch noch im letzten Drittel des XV. Jahrhunderts seinen Zusammenhang mit der Goldschmiedekunst nicht verloren hat.

Digitized by Google

ÜBER BERNINIS JUGENDENTWICKLUNG

Mit acht Abbildungen auf drei Tafeln

Von HERMANN VOSS

Die neuerlichen Studien über Berninis Vater Pietro[1]) haben bestätigt, was schon ältere Biographen Lorenzos (z. B. Baldinucci) andeuteten, nämlich daß die Kunst des alten Bernini einen Hauptausgangspunkt für den genialen Sohn gebildet hat. Kein deutlicherer Beweis hierfür als die Tatsachen, daß mehrere Werke von den einen für Spätwerke des Vaters unter Mitwirkung des Sohnes gehalten werden und von anderen für selbständige Arbeiten des jungen Lorenzo. So hat man geglaubt in der eigenartigen Madonnengruppe von S. Martino zu Neapel die helfende oder gar die allein tätige Hand Lorenzos zu erkennen, obwohl Pietro hier sicher der alleinige Urheber gewesen ist; und in der Gruppe des Äneas und Anchises der Villa Borghese wieder wollte man außer der Hand des Sohnes auch die des Vaters gewahren. Ähnlich liegt der Fall bei der Barcaccia, wo die Dokumente kürzlich einwandfrei zu gunsten Pietros entschieden haben.

Mit der Feststellung einerseits dieses Zusammenhanges, andererseits aber auch der genauen Grenzen zwischen Vater und Sohn, ferner mit der Ermittlung der angeführten Entstehungszeit der hauptsächlichen Jugendwerke Lorenzos wurde die Frage seiner ersten künstlerischen Ausbildung und Tätigkeit um ein erhebliches Stück gefördert.

Allein Berninis Vater war eine Persönlichkeit von relativ engem Durchmesser. Hervorgegangen aus der Neapler Nachfolge des Giovanni da Nola und anfänglich ganz im Stile seines Lehrers Naccarini ohne ausgesprochene eigene Note arbeitend, bringt er später in den ruhigen, fast phlegmatischen Charakter seiner statuarischen Kunst eine Art gesuchter, offenbar an den Spätwerken Michelangelos gebildeter Unruhe, ein Streben nach geistreichem, vielfach aber nur gezwungenen Aufbau und größerer Mannigfaltigkeit in der Erfindung und Durchführung der Gewandmotive.

Mit Recht erinnert Sobotka vor der Madonnengruppe in S. Martino in Neapel an Michelangelos Madonna Medici in S. Lorenzo und vor der Johannesstatue in S. Andrea della Valle an den berühmten Christus in S. Maria sopra Minerva.

Dazu stimmt denn ausgezeichnet, daß schon Fraschetti sich vor Lorenzos erster größerer Arbeit, der Äneasgruppe der Villa Borghese, an den Auferstandenen in der Minerva gemahnt fühlte; auch der gesucht geistreiche Aufbau in einem schmalen, schlanken Marmorblock auf einer relativ winzigen Fußplatte stimmt hier gut zu der Neapler Madonnengruppe und den zu mutmaßenden Einflüssen des großen Florentiners. Ebenso verwandt mit Pietros Art ist das Technische: man erkennt beim Vergleiche etwa des Johannes in S. Andrea della Valle mit der Borghesegruppe deutlich, wie Lorenzos oft bewunderte souveräne Art menschliche Haare, Felle von Tieren und dgl. aus dem Marmor herauszuholen auf den alten Bernini zurückzuführen ist, nur daß schon der jugendliche Adept auf Differenzierungen bedacht ist, die über das Vorhergehende entschieden hinausgreifen. So wenn er den Bart des Greises Anchises sorgfältig von jenem des Äneas unterscheidet, wenn er mit minutiöser Sorgfalt die Haare unter der Achselhöhle wiedergibt oder der Knochenstruktur des greisenhaft mageren Anchises mit peinlicher Gewissenhaftigkeit nachgeht.

(1) Georg Sobotka, Pietro Bernini in Thieme-Becker Künstlerlexikon Bd. III und der Zeitschrift L'Arte 1909 fasc. VI. — Antonio Muñoz, Pietro Bernini in Vita d'Arte 1909.

Digitized by Google

All diese kleinen Verschiedenheiten treten freilich zurück gegen das ganz andere Gefühl in der Rhythmisierung und Gliederung des plastischen Motives; da ist nichts mehr von jener trockenen Härte der Kontraste der Neapler Madonna Pietros, nichts von dem ausgesprochen Geometrisch-Linearen in dem gesamten Aufbau. Bezeichnend für Lorenzo ist dann ganz besonders die Lockerung der Masse, die kühne Aufarbeitung des Blockes, die bereits eine virtuose Handhabung des Meißels und eine souveräne Klarheit über Statik und Tektonik des Aufbaues voraussetzen läßt.

Gleichwohl bleibt als Hauptcharakter der Gruppe, obwohl doch der Eindruck des Fliehens, also das Bewegte, hervorgerufen werden sollte, der Eindruck des Ruhenden.

Die erste Figur, in der Lorenzo den Rahmen des Hergebrachten wirklich sprengen und sein Ideal des stark und momentan bewegten Körpers glänzend verwirklichen sollte, ist der David, den ein neuerer Fund auf das Jahr 1619 c. anzusetzen gestattet.

Von einem Zusammenhang mit Pietro, der nie etwas Ähnliches geschaffen hat, ist dieser kunstvoll gedrehten und ausbalanzierten Gestalt gegenüber nicht mehr die Rede. Das Entscheidende für den Eindruck jugendlicher Schnellkraft ist die rhythmisch fein empfundene Linie, die von dem nur leicht aufgesetzten linken Bein her (dem rückwärtigen) über Bauch und Brust bis zur stark rückwärts gedrehten rechten Schulter verläuft, in ihrer Ausdrucksfähigkeit energisch unterstützt von den begleitenden Parallelen des Lendentuches und des über die Brust laufenden Bandes und durch den Kontrast des übergreifenden linken Armes und des herumgewendeten Kopfes noch mehr herausgehoben.

Ist nun dies Motiv eine völlig neue Erfindung des jungen Meisters oder wurde es von einem ältern Vorgänger übernommen? Fraschetti verweist auf eine antike Statue, den früher in der Villa Borghese befindlichen, seit 1798 in Paris aufbewahrten „kämpfenden Gladiator", der aber gerade in den entscheidenden Punkten von Bernini abweicht. Näher läge es wohl an eine der damals in großer Anzahl entstehenden Daviddarstellungen zu denken; allein auch hier finden wir eine ähnlich bewegte Gestalt wie die Berninis nicht.

Trotzdem hat Bernini für seinen David bei einem älteren Zeitgenossen angeknüpft, wie sich schlagend ergibt, wenn man die von Guido Reni 1608 in S. Gregorio Magno a fresco gemalte Darstellung des Martyriums des h. Andreas heranzieht. Die Ähnlichkeit des einen der drei Henkersknechte, die den Heiligen fortzureißen suchen, mit Berninis David ist, wie die Abbildungen sofort zeigen, ganz unverkennbar; störend bei dem Vergleich wirkt nur, daß von der Statue keine Aufnahme vorliegt, die auf genau die gleiche Ansicht wie die Figur bei Reni zurückginge. Der David mußte mehr von vorn und aus höherem Gesichtspunkte genommen sein. Zu abstrahieren ist ferner von dem an sich gleichgültigen Umstande, daß das Motiv bei Reni im Gegensinne erscheint. (Unsere Abbildung kehrt daher die Renische Figur um.) —

Sieht man nun hiervon ab und faßt das Bewegungsmotiv bei Bernini und Reni rein als solches ins Auge, so ist eine vollkommenere Übereinstimmung kaum denkbar. Schon bei Reni findet sich die kunstvolle Kontrapostierung, das Übergreifen des Armes, das energische Sichherumwenden des Kopfes, ja selbst der Ausdruck krampfhafter Anspannung in den Gesichtszügen, durch den die Gewaltsamkeit des Bewegungsmotives erst begründet erscheint.

Gleichwohl ist von einem Plagiat zu sprechen keine Veranlassung vorhanden. Was Reni dem jungen Meister liefern konnte, war nicht mehr als eine Anregung,

Digitized by Google

ein einfacher Hinweis auf ein Motiv von großer Ausdrucksfähigkeit, das freilich, um wirklich ganz intensiv herauszukommen, noch weitaus energischer als bei Reni zu gestalten war. Eine entscheidende Verbesserung schon war es, daß Bernini die Figur im Gegensinne brachte, weil auf diese Weise die Last des Körpers von dem rechten Bein getragen und ebenso der Schleuder die entscheidende Direktive von der rechten Hand mitgeteilt wird. Viel energischer wird vor allem die Bewegung der beiden Arme, deren Aktion durch das Abschießen der Schleuder einen veränderten und gesteigerten Sinn erhält, kräftiger gebildet und nachdrücklicher in der Akzentuierung erscheinen auch beide Beine; das Lendentuch, das bei Reni die Verbindung des Oberkörpers mit den Beinen zerschneidet, läßt bei Bernini die Hüfte und Weichen frei. So darf man zusammenfassend urteilen, daß der Maler dem jungen Genie nicht viel mehr übermittelt hat als das Rohmaterial, das erst durch Bernini zu einer Schöpfung von sprühendem Leben und fortreißendem Schwung umgeschmolzen worden ist.

Der Anschluß des jungen Plastikers an ein Werk der Malerei kann nicht sonderlich überraschen. Während die Carracci und ihre Schule in den zeichnenden Künsten eine völlige Reorganisation durchgeführt hatten, fehlten der Skulptur die gleichen großen Impulse, es fehlte vor allem auch der Inhalt an neuen, für das Zeitempfinden charakteristischen Ideen. Wir werden auf die Frage der Beziehungen Berninis zu der Malerei seiner Periode gerne mit Rücksicht auf den Ideengehalt weiterhin noch zurückkommen müssen.

Mit dem „David" verdient in der Darstellung von Berninis Frühzeit zusammen genannt zu werden eine Brunnengruppe, der verschollene resp. verloren gegangene „Neptun mit Glaukus", von dem eine verkleinerte Bronzekopie, auf die ich im „Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen"[1]) hinwies, im Palazzo Corsini sich befindet. Ich betonte schon an jener Stelle, daß das Motiv der durchlaufenden Drehung des Körpers verbunden mit der gewaltsamen überschneidenden Bewegung des Armes durchaus mit dem David übereingeht, nur daß natürlich der Sinn der Bewegung, der andersartigen Aktion entsprechend ganz verändert erscheint: im David mit aller Wucht auf den imaginären Gegner nach vorne zu drängend, dagegen bei dem Neptun mit einer wuchtigen Bewegung zum Nahestoß nach unten zielend. Die Gruppe (an der die Neptunfigur durchaus das Dominierende ist) entstand vor 1623 für den Kardinal Alessandro Peretti; sie ist ungefähr gleichaltrig mit der erhaltenen Marmorgruppe „Pluto und Proserpina", die der Auftraggeber Scipione Borghese um 1622, d. h. kurz nach ihrer Entstehung (wie Baldinucci wenigstens ausdrücklich betont), dem Kardinal Ludovisi verehrte (heute wieder im Casino Borghese).

Auch bei der Gestalt des Pluto klingt die Drehung des Körpers, die für den David charakteristisch ist, noch nach. Ebenso ist die Beinstellung ganz verwandt, allerdings erscheinen die Beine diesmal weniger ungleichmäßig belastet und, dem Träger zuliebe, fester aufgestellt. Es ist höchst lehrreich mit dem Äneas zu vergleichen, bei dem die fast tänzelnde Eleganz der Bewegung mit der Last, die er zu tragen hat, seltsam kontrastiert. In gewisser Weise ist die größere Festigkeit und Sicherheit des Auftretens bei Pluto freilich auch dadurch motiviert, daß das Widerstreben der geraubten Proserpina eine ganz andere Kraftanstrengung beim Tragen voraussetzt als bei dem ruhig auf Äneas Schulter sitzenden Anchises.

Was die rein plastischen Werte der Gruppe anlangt, so kann man sie nicht

(1) 1910, Heft 2. Berninis Fontänen.

Digitized by Google

besser erfassen als wenn man die Parallele mit der Gestaltung des analogen Motivs durch Giovanni da Bologna zieht. Obwohl der niederländische Meister seinen berühmten Raub der Sabinerin in der Loggia dei Lanzi (1583) in Marmor ausgeführt hat, besitzt die Hauptgruppe doch durchaus die klare, scharfe Silhouettierung der Bronzeplastik, jene „spröde Grazilität der Glieder und Gelenke", die diesen späten Ausläufern der Renaissance eigentümlich ist. Es gibt eine freie Wiederholung der Hauptgruppen als kleinere Bronze, in der das Durchsichtige des Aufbaues noch stärker hervortritt (zumal eben das Wegbleiben der am Boden knienden Füllfigur ein weites Loch im Gruppenbau bedingt); man fühlt hier recht, wie sehr das Motiv eigentlich kleinplastisch — und zwar speziell im Bronzestil — empfunden und gestaltet ist: alle Gliedmaßen schlank, vorwiegend auf den Kontur hin durchdacht, manchmal fast von röhrenartiger Bildung. Alles Individuelle ist zu gunsten eines Typisierenden unterdrückt; die Behandlung der Oberflächen verrät kein feineres Interesse für das Stoffliche ihrer Beschaffenheit.

Von alledem ist Berninis Gruppe das äußerste Gegenteil: die Umrisse voll Saftigkeit und wuchtiger Schwere, die beiden Figuren fest zusammengeschlossen und von gemeinsamem Rhythmus beseelt, dabei wohl unterschieden in der Behandlung der Oberflächen.

Mit diesen rein künstlerischen Unterschieden geht Hand in Hand eine völlig verschiedene Art der geistigen Konzeption des Vorganges. Bei Giambologna steht das reinplastische Problem — in seiner abstrakten Form — so durchaus im Vordergrund, daß das Inhaltliche eigentlich nicht über die Darstellung des balanzierenden Tragens hinwegkommt: man sieht einen wohlgewachsenen Athleten ein Weib auf seinen Armen halten, das aus Furcht herabzufallen beide Arme von sich ausstreckt — das ist der ganze Inhalt. Bei Bernini hat man zunächst einmal den überzeugenden Eindruck eines wirklichen Gewaltaktes; Pluto von infernalischer Brutalität, dagegen Proserpina mit der spontanen Bewegung des entsetzten Sichsträubens: den Kopf geängstigt und sehr ausdrucksvoll von Pluto abgewendet, mit dem linken Arm den Entführer doch nur leicht von sich abwehrend — ein psychologisch feiner Zug und insofern sehr charakteristisch für den späteren Meister der heiligen Therese! Endlich die Köpfe wirkungsvoll, doch freilich als Charaktere ziemlich billig gegeneinander kontrastiert, so daß Pluto nur als der struppige gewalttätige Geselle, Proserpina aber als das jungfräuliche, immerhin schon üppige, sinnlich fesselnde Weib erscheint, das die langen auffallend fleischlosen Hände des Räubers begehrlich umspannen.

Alle diese Werke überstrahlt an Ruhm und übertrifft an unmittelbarer Wirkung weitaus jene Gruppe, die als Abschluß der frühesten Periode in Berninis Schaffen gelten kann: Apollo und Daphne. Ein Werk von so fortreißendem, jugendlichen Schwung und so zarter, blütenhafter Schönheit und Anmut, daß die frühzeitig darum gewobenen frommen Märchen der Biographen des Meisters nur zu begreiflich erscheinen. Wir sind heute so viel realer in unserer Denkweise geworden, daß es uns keine Illusion raubt, wenn uns eine trockene Buchung in den Urkunden („letzte Zahlung: 1625") belehrt, daß wir nicht einem 15jährigen Knaben, sondern einem jungen Meister von immerhin mehr als 25 Jahren dieses herrliche mythologische Gedicht verdanken.

An Berninis „Apoll und Daphne" ist das Künstlerische wie das Geistige gleichmäßig neu und individuell-persönlich. Die Leidenschaft des Künstlers „in Marmor zu malen", wie die hier wirklich zutreffende Hyperbel lautet, geht soweit, daß er, nicht zufrieden mit den mannigfachen Bildungen der organischen Natur, die an-

Digitized by Google

organische mit hineinzieht und daß er, angeregt durch das Thema der Verwandlung, kunstvolle Übergänge aus der einen Materie in die andere schafft. Es ist keine Frage, daß Bernini hierbei hart an die Grenze des plastisch Erträglichen streift; aber seine Erfindungsgabe und die wundervolle, ganz persönliche technische Arbeit versöhnen jeden, der nicht mit vorgefaßten ästhetischen Meinungen an ein Kunstwerk herantritt, das in seiner Art wohl immer ein Unikum bleiben wird: der jugendlich ungestüme Versuch eines Genies aus dem Material des Marmors das äußerste an malerischer Schönheit und Weichheit herauszuholen, mit den Reizen des Materials den Zauber idealer mythologischer Jugendlichkeit, den die beiden Gestalten seiner Erfindung atmen, zu heben und zu verklären.

Betrachten wir die Gruppe wieder einfach auf das plastische Motiv hin, so erscheint sie uns, dem Raube der Proserpina verglichen, eher einfacher als komplizierter: die beiden Figuren sind fast koordinierend hintereinander aufgereiht und bilden so eigentlich kaum eine plastische Einheit. Obwohl auch hierfür zunächst das Motiv verantwortlich zu machen ist, geht doch diese Koordinierung entschieden zusammen mit dem, was oben über den „malerischen" Eindruck des Werkes gesagt wurde und stellt uns aufs neue die Frage nach dem etwaigen Zusammenhang mit Werken der Malerei.

Die Komposition könnte, obwohl natürlich immerhin plastisch zusammen genommen und durch das Motiv der Erhebung, auf welcher Daphne steht, differenziert, am ehesten auf eine der häufigen Darstellungen des Vorganges in der Malerei zurückgehen; und unwillkürlich richten wir das Auge zurück auf Reni, der ein von Marini gefeiertes Gemälde dieses Gegenstandes geschaffen hat.

Marinis (seinem berühmten Werke „La Galleria" entnommenes) Gedicht auf das Renische Bild lautet folgendermaßen:

Tanto il vero somiglia,
Guido, quel biondo Dio,
Che di Peneo la trasformata figlia
Abbraccia pien di fervido desío,
Che spiegar non poss'io,
Quanto l'un sia dolente e l'altra bella,
Se di questo e di quella
Non mi porge cortese e non m'impetra
Ombra la pianta, ed armonia la cetra.

Leider ist der Aufbewahrungsort des hier gefeierten Bildes, das Malvasia, der es noch gekannt hat, mit dem Epitheton „bellissimo" aufführt, jetzt nicht mehr zu ermitteln. Aus Marinis formvollendeten, aber lediglich panegyrischen Versen ist über das zugrunde liegende Bild ebenfalls nichts zu entnehmen, das nicht ohnehin wegen des Sujets selbstverständlich erschiene. Nur das Adjektiv „dolente" für den Ausdruck des Renischen Apollo verdient Beachtung. Denn gerade von Schmerz oder Trauer ist in den Zügen Apollos bei Bernini nichts zu finden, wenn man nicht eine gewisse momentane Spannung um den Mund darauf deuten will; und in der Tat: der Ausdruck des Schmerzes ist vielleicht bei der Figur der Daphne begreiflich, weniger aber bei Apollo.

Es ist nun für die Erkenntnis von Berninis Intentionen wichtig zu erfahren, daß das Modell, welches uns die erste Fassung des Apollo vor Augen führt, noch heute unbeachtet existiert und im Museo Archeologico des Dogenpalastes in Venedig aufbewahrt wird. Von der ausgeführten Figur weicht es in mehreren Punkten noch

Digitized by Google

ab, sehr auffällig schon in der Bewegung des linken Beines, entscheidend aber in der Haltung und dem Ausdruck des Kopfes. Denn hierin liegt unverkennbar die Intention Berninis zutage Apollo als von Schmerz erfüllt, „dolente", zu schildern, ein Zug, der bei der ausgeführten Figur so gut wie gänzlich verloren geht. Fragt man nach den Gründen, die den Meister bewogen haben mögen die erste Intention zu verlassen, so ist es das Wahrscheinlichste, wenn man annimmt, daß es die Rücksicht auf den psychischen Kontrast in den beiden Gestalten war: offenbar ist der Apollo lediglich als Einzelstudie gedacht gewesen, darauf weist wenigstens die Form des Sockels und der Mangel aller der Dinge hin, die zu der weiblichen Figur kompositionell verbindend hinüberführen.

Über die etwaige Beziehung zu Reni ist hiermit natürlich immer noch gar nichts gesagt. Immerhin ist das Problem der Einflüsse seitens der Malerei nunmehr gestellt; ein kurzer Beitrag zu dieser Frage mit Rücksicht auf den geistigen und Ideengehalt möge hier noch als Abschluß dieser Betrachtungen gestattet sein.

Wir betonten, daß die Jugendwerke Breninis gegenüber dem Früheren besonders in einem etwas neues boten: in der psychologischen, gewissermaßen dichterischen Erfassung und Durchdringung des Gegenstandes. Seit Michelangelo hatte sich die Plastik nach dieser Richtung eher rück- als vorwärts entwickelt; die Behandlung der Stoffe durch die Bildhauer war eine rein artistische, vielfach ganz äußerlich dekorative geworden. Von der auf Michelangelo folgenden Malerei wäre freilich im wesentlichen das gleiche zu sagen, allein von eben dieser Seite her kam doch schon vor dem Ende des Jahrhunderts — durch die Carracci — die Befreiung. Soll man den Wesenskern der von ihnen eingeleiteten Reform kennzeichnen, so ist es nicht mit dem törichten Schlagwort vom „Eklektizismus" oder ähnlichen Formeln getan, die erst durch eine Reihe späterer Mißverständnisse entstanden sind — vor allem um den wirksamen Gegensatz zu dem rein „naturalistischen" Caravaggio zu haben —: das wesentliche ist vielmehr das „Zurück zur Natur", worunter freilich kein wahlloser Naturalismus verstanden werden darf, sondern ein Rückgreifen auf das psychisch und physisch Vernünftige und Normale. Ungefähr das Gegenteil von dem also, was der akademische Eklektizismus späterer Zeiten den Carracci angedichtet hat und was diesem die moderne Kunstgeschichtsschreibung aus alter Gewohnheit immer noch nachschreibt. Das durchaus Unwahre, „Manieristische" der Michelangelo-Nachahmer bestand in der spielerisch-artistischen Verwertung der Menschen als Vehikels anatomischer Geistreichigkeiten, in der Verachtung des bloß „Akzessorischen", endlich in der durch all dies bedingten Unwahrheit des Psychischen. Das Erfrischende und Befreiende der carraccesken Reform aber liegt in der vorurteilsfreien Beobachtung der menschlichen Gestalt, ihrer Bewegungen und Besonderheiten, in dem fleißigen, bewußten Studium gerade der „Akzessorien" und endlich eben in einem Wiederanstreben psychischer Verinnerlichung und Wahrhaftigkeit.

Diesem eigentlichen, berechtigten Naturalismus gegenüber hat der viel einseitigere Verismus des Caravaggio nur den Wert einer geistreichen, subjektiven Ergänzung nach bestimmten Richtungen hin, künstlerisch genommen vor allem für das Helldunkel und das Kolorit im engeren Sinne. Den Gegenpol zu Caravaggio aber bildet Reni, in dem der Wahrheitsdrang der Carracci bedeutend geschwächt erscheint (seine persönliche Hinneigung zu dem Vertreter der „überwundenen Richtung": Calvaert!) und in deren Werken eine neue Idealität sich ankündigt, die nach der ruhigen Objektivität der eigentlichen Carraccesken Schule ungemein interessieren mußte.

Digitized by Google

Reni war nicht zufrieden damit, den Menschen seiner Zeit den Eindruck eines einfach natürlichen menschlichen Daseins zu vermitteln, ihm genügte nicht das fast affektlose Leben in den Werken der Carracci; er suchte schon durch die Führung seiner Linie, ferner durch die Wahl edler, schwungvoller Gebäuden, durch die Darstellung starker seelischer Empfindungen und bezaubernder körperlicher Schönheit auf die ganze Psyche seiner Betrachter zu wirken.

Die Annäherung an manche Tendenzen der spätitalienischen Literatur, z. B. bei Tasso und Marino, ist unverkennbar. Starkes Pathos, ein Aufbieten aller Mittel, heftige Leidenschaftlichkeit bildet auf der einen Seite wie auf der anderen die hervorstechende Note. Schon die Themata von Renis Werken entsprechen diesen Absichten; ich erinnere an Bilder wie die Entführung der Deianira durch den Kentauren Nessus, an die erwähnte Darstellung der Geschichte von Apollo und Daphne, an seinen beseeligt zum Himmel aufschauenden hl. Sebastian und viele verwandte, affektvoll zum Himmel oder zur Seite blickende Gestalten. Oftmals ist es eine einzelne Figur, ein bloßes Gesicht, das mit der Isoliertheit seines seelischen Ausdrucks den Beschauer gefangen nehmen soll, dann wieder rechnet er auf den gegensätzlichen Ausdruck zweier in einheitlicher Handlung verbundener Gestalten („quanto l'un sia dolente e l'altra bella"); in beiden war er unumschränkter Meister zu seiner Zeit und bewundertes Vorbild des Jahrhunderts. (Daß der große Eindruck seiner Kunst so stark verblassen sollte, liegt in der Einseitigkeit der Begabung und in der Anwendung stets gleicher Mittel. Reni würde mit weniger und dabei konzentrierteren Schöpfungen uns heute größer erscheinen.)

Es braucht nur an das oben über den geistigen Inhalt von Berninis Frühwerken Gesagte erinnert zu werden, um die Beziehungen ganz deutlich zu erkennen. Die Verwandtschaft liegt so offen zutage, daß es keiner näheren Ausführung bedarf. Auch wenn die Ableitung des David aus einer Renischen Gestalt nicht erwiesen wäre, müßte ein psychischer Eindruck von dieser Seite mit Sicherheit gemutmaßt werden. Oder wäre es der „Geist der Zeit" gewesen? Nichts liegt mir ferner als denen, die hieran glauben wollen, solchen Glauben zu verwehren. Nur daß für den Historiker allerdings nichts existiert, das lediglich „in der Luft liegt" und daß, falls der Einfluß Renis geleugnet und die oben charakterisierte Verwandtschaft doch zugegeben wird, eine andere Persönlichkeit namhaft gemacht werden muß, die dem jungen Bernini den Weg nach der gleichen Seite hingewiesen hätte.

Eine solche Erklärung dürfen wir wohl schon jetzt für ausgeschlossen erklären. Reni war nach dem Tode der Carracci und des Caravaggio die überragende Persönlichkeit; daß er und nicht ein anderer es gewesen ist, dem die Kunst des Seicento ihre neue Wendung verdankt, hat kein geringerer als der alternde Annibale Carracci prophetisch vorausgesehen, so wenig Guido sonst sein Mann war. Was dem vergötterten Bolognesen bei allem äußeren Schwung und Pathos doch abging, die innere Wärme und die überzeugende Kraft des Temperamentes, besaß Bernini in umso stärkerem Maße.

So ist es letzten Grundes nicht Guido, sondern der Schöpfer des David und der Daphnegruppe gewesen, der den wahren und tiefsten Ausdruck seines Jahrhunderts gefunden und dessen letzte Ideale verwirklicht hat.

Digitized by Google

MISZELLEN

GEMEINSAME KUNSTÜBUNG IN ST. GALLEN.

Die berühmte Elfenbeintafel des Tutilo in der Bibliothek zu St. Gallen, den heil. Gallus mit einem Bären darstellend („Gall. Panē Porrigit Urs."), ist nach den beiden verbreitesten Behandlern (Lübke-Semrau II 109. Bode, dtsch. Plastik s. 8) zu urteilen, noch niemals auf ihre Motive hin untersucht worden. Diese finden sich nämlich nicht ganz so in der alten Vita S. Galli (M. G. Scr. II 5—21, auch nicht in deren Bearbeitung durch Walahfrid Strabus!). Sie stellen den Heiligen auf der einen Seite den Bären beschwörend dar, der von ihm durch einen unten brennenden Baum getrennt, ein mächtiges Scheit Holz heranschleppt. Auf der anderen Seite reicht S. Gallus dem die Hände faltenden Bären das Stück Brot, während ein anderer Mönch zu seinen Füßen umsinkt.

Dem Hinweis eines kunsthistorischen Hörers, Herrn Adama van Scheltema, danke ich es, in diesen Darstellungen den Niederschlag eines Zeugnisses der ältesten deutschen Nationalliteratur konstatieren zu können. Es ist der ursprünglich deutsche Lobgesang des gleichfalls S. Gallischen Mönches Ratbert auf den heiligen Gallus. Der S. Galler Chronist Ekkehard IV hat ihn leider nur in lateinischer Übersetzung aufbewahrt. Dieses geistliche Volkslied, das älteste Beispiel des deutschen Legendenliedes, erzählt die hier dargestellte Geschichte von dem Bären (in der vita S. Galli p. 9.) mit den gleichen Zügen, die in der Vita fehlen: 1. daß nämlich der Wald brennt und 2. daß der Begleiter des Heiligen, vor Schreck über die Wundertat betäubt, niederfällt. Str. 9, 4: Regnat vis flammarum condensa per silvarum. Str. 10, 4. 5: Diacon jacebat soporans et videbat, Qua virtute Gallus pollet Dei famulus.

Ob die Jagdvignette oben im Ornament (ein Hund erlegt ein Reh) durch die hier anklingende Psalmstelle (28, 9 vox domini praeparantis cervos et revelabit condensa) angeregt sei, will ich nicht behaupten. Doch steht die mittlere Himmelfahrt mit Engeln (überschrieben als „Ascensio Sce Marie") gewiß in bezug zu der gleichfalls nur von unserem Liede str. 12 (gegen vita p. 14) so erzählten Vision des heil. Gallus von der Entrückung seines Lehrers Columban durch Engel:

Spiritum abbatis locandum cum beatis
E conspectu terrae angelos videt ferre.

Wir sehen so in unserer Tafel die beiden aus Eckehart IV genugsam bekannten künstlerischen Mitstrebenden des großen Notker, den Tondichter Ratbert und den Tausendkünstler Tutilo, gemeinsam am Werke und erhalten einen lebendigen Einblick in das persönliche Kunsttreiben des für Deutschlands allgemeine Kunstentwicklung grundlegenden Klosters.

Jul. von Schlosser hat freilich (Beitr. zur Kunstgeschichte aus den Schriftquellen des frühen Mittelalters, Wiener Akad. Phil. hist. Cl. Jahrg. 1890, S. 180ff.) die Gestalt Tutilos in „eine anmutige Künstlerlegende, die als die früheste auf deutschem Boden wohl zu beachten ist", verflüchtigt. Er stützt sich hierbei auf Meyers von Knonau ungünstige Kritik der historischen Glaubwürdigkeit Ekkehards IV (1877, in seiner Ausg. der casus S. Galli), der in der berühmten Mitschülerschar des Notker (der „commonachi und Schüler Isos") „ganz verschiedene Generationen durcheinandergeworfen hat". Dagegen wendet sich mit urkundlichen Gegenbeweisen Jos. Mantuani, der die Identität Ratperts und die persönliche Autorschaft Tutilos grade für unsere Tafel aufrecht erhält[1]). Schlosser findet es „immerhin merkwürdig, daß Ratpert Tutilos Zeitgenosse, der angeblich doch in so naher Freundschaft mit ihm gelebt haben soll, seiner mit keinem Worte erwähnt.

Gleichwohl ist auch für v. Schlosser ein St. Gallener Künstler schon bei dem Sujet unserer Tafel als Autor wahrscheinlich. Dabei illustriert er (a. a. O. s. 97) unwissentlich unseren Hinweis auf Ratperts Gedicht durch Mitteilung einiger Bilderinschriften (tituli) bei dem Abte der Reichenau Walahfried Strabo (M. G. P. L. II Nr. 53), „die offenbar für St. Gallen (das Nachbarkloster der Reichenau) bestimmt waren." In ihnen erkennt nämlich Schlosser ein anderes dem Tutilo zugeschriebenes Werk: den (noch im XVI. Jahrhundert nachweisbaren) Gallus-Altar in der Ottmarskirche zu St. Gallen.

Von diesen vier Tituli deckt sich besonders der erste: Gallus in den Dornen, vom Begleiter aufgerichtet, den Psalm ‚Requies haec mea' singend, mit Ratperts Gedicht; der dritte mit den Bärendarstellungen des Gedichts und der Elfenbeintafel. Auch in diesem Titulus findet sich der schlafende Begleiter (dum simulat somnum levita cubando per arvum). Was uns aber an Schlossers Inter-

(1) Tutilo u. die Elfenbeinschnitzerei am Evangelium longum. Studien z. dtsch. Kunstgesch. Nr. 24, s. 19. 21. 37 ff., 47 ff.

Digitized by Google

pretation der Elfenbeintafel (nach einer größeren Abbildung[1]) im Neujahrsbl. des histor. Vereins von St. Gallen 1863 I) noch besonders entgegenkommt, ist seine Meinung, daß das Untergewand der Maria auf der mittleren Himmelfahrt „fast wie eine Art bauschiger Hosen aussieht" (a. a. O. s. 184). Das würde die Vermutung, es sei hier ursprünglich des Gallus' Lehrer Columban nach Ratperts Liede Str. 12 in der Darstellung intentioniert gewesen (vgl. oben), fast gerechtfertigt erscheinen lassen. Außer der gleichfalls keltischen Herkunft jenes Kleidungsstückes weiß ich nun freilich gar nichts über sein Auftreten in diesem Kreise beizubringen. Doch erinnert auch das Untergewand des hl. Gallus und seines Diakons auf der rechten Seite und der zwei Engel auf der Linken durchaus an diese Bekleidungsform.

Karl Borinski.

REZENSIONEN

FELIX GRAEFE, Jan van Hemessen und seine Identifikation mit dem Braunschweiger Monogrammisten. Band 13 der kunstgeschichtlichen Monographien bei Karl W. Hiersemann, Leipzig 1909. (Dazu eine Abbildung.)

Wenige Gebiete der modernen Kunstgeschichte sind schwerer zu durchleuchten als die Wege, die die niederländische Malerei im XVI. Jahrhundert ging: Italienischer Einfluß, Verschmelzung holländischer und flämischer Elemente machen die Freilegung der Entwicklungslinien jener Kunst und die Abgrenzung der einzelnen Künstlerindividualitäten zu schweren Problemen, welche teilweise bis heute ungelöst geblieben sind.

Jan van Hemessen und der sog. Braunschweiger Monogrammist, mit denen sich das vorliegende Buch befaßt, und die es miteinander identifiziert gehören in die erwähnte Gruppe.

Die Versuche einer Identifizierung der beiden Meister gründen ihre Berechtigung auf das Vorkommen kleiner, anscheinend von der Hand des Braunschweiger Monogrammisten herrührender Figuren in den Hintergründen einiger Bilder des Hemessen. Beiläufig gesagt erscheint es uns nicht ausgemacht, daß diese Figuren immer von der nämlichen Hand sind; die Figuren im Hintergrund des Karlsruher Bildes z. B. stehen dem Monogrammisten sehr nahe, was man dagegen von der Hintergrundstaffage des Brüsseler Bildes „Der verlorene Sohn" nicht sagen kann. Im übrigen ist die Tatsache nicht auffallend, daß sich die Maler großfiguriger Kompositionen in jener Zeit die Hintergrundstaffage von anderen Meistern besorgen ließen.

Sollte nun aber die Frage in methodischer Weise untersucht werden, so ergab sich die Aufgabe, eine erschöpfende Monographie des Hemessen zu geben und das Werk des Braunschweiger Monogrammisten kritisch und lückenlos zusammenzustellen, und dann auf Grund der Forschungsergebnisse dieser beiden ersten Teile der Untersuchung die Identität der beiden Meister nachzuweisen.

Wäre der Verfasser in seinem Buch diesen Weg gegangen, so hätte er einen sicheren Einblick in das Wesen der Kunst der beiden Meister gewonnen und es wäre ihm unter anderem nicht begegnet, daß er das Hauptwerk des Hemessen, das bei Christiaan Kramm „De levens en werken" Amsterdam 1857 p. 675 als solches eingehend beschrieben ist, unter die dem Meister nahestehenden Arbeiten versetzt hätte.

Selbst die Lebensdaten des Hemessen, wie sie aus Signaturen sicherer Werke sprechen, hat er unrichtig angegeben. Hymans in seiner von Mander-Ausgabe erwähnt ein Bild, eine Kupplerin darstellend, das im Jahre 1884 im Brüsseler Kunsthandel vorkam und die Signatur trug: Joannes de Hemessen me fecit 1575. Der Verfasser, der den Künstler bereits vor 1564 sterben läßt, hilft sich über diese Signatur mit der Annahme einer falsch gelesenen Inschrift hinweg. Nun befindet sich aber in Berliner Privatbesitz ein Bild, Christus und die Ehebrecherin darstellend, das die absolut zuverlässige Bezeichnung trägt: Joannes de Hemesen me fecit 1575. Auch aus anderen Gründen ist dieses Stück nicht uninteressant, es zeigt nämlich (siehe Abbildung), wie Hemessen noch im Jahre 1575 bei Darstellung relativ kleiner Figuren ganz im Gegensatz zum Braunschweiger Monogrammisten es nicht versteht, das Bild gruppenmäßig zu ordnen, sondern die Gestalten flächenhaft, ohne Raumgefühl über das ganze Bild verteilt, während der Braunschweiger Monogrammist bei einem völlig verschiedenen Menschentypus gerade in der Raumdisposition Meister ist. Weiterhin läßt es erkennen, wie Hemessen die italistischen Elemente, die seiner Kunst der vierziger Jahre so stark anhaften, in seiner Spätzeit wieder vollkommen abgestoßen hat.

Andererseits, nämlich bezüglich der Persönlich-

(1) Die beste Darstellung der Tafel bei Westwood, A. Catalogue of the fictile ivories no. 45, p. 66, p. 119.

Digitized by Google

keit des Braunschweiger Monogrammisten, durfte dem Verfasser nicht der Irrtum unterlaufen, daß ein zu so ruhiger und sicherer meisterlicher Eigenart entwickelter Künstler wie der Maler der Braunschweiger „Speisung der Armen", des Amsterdamer „Ecce homo", des Stuttgarter „Einzugs Christi" und ähnlicher Werke in seiner reiferen Zeit einem italienisierenden Manierismus zum Opfer gefallen sei; eine solche Annahme bedürfte einwandfreier Beweisführung. Es scheint, daß Verfasser diese Hypothese aber nur aufstellt, um die Zuschreibung des Augsburger Bildes und anderer an den Braunschweiger Monogrammisten zu rechtfertigen oder zu ermöglichen. Es wäre die Pflicht historischer Akribie gewesen, die an leicht sichtbarer Stelle des Augsburger Bildes stehenden Inschriften zu verzeichnen. Der Architrav des Palastes auf diesem Bilde trägt die Inschrift „Gabbata" und auf dem Ärmel eines Mannes aus der Gruppe des linken Vordergrundes ist, in ein Kränzchen gerahmt, der Buchstabe A groß in Capitalis zu lesen. Ob einige andere von dem Verfasser genannte Darstellungen, wie der „Christus im Emmaus" in London und die gleiche Darstellung im Vatikan dem Monogrammisten zuzuschreiben sind, erscheint uns mehr wie zweifelhaft. Dagegen möchten wir auf das merwürdige Bild der Antwerpener Galerie Nr. 849, mythologische Szene, aufmerksam machen, das in die nächste Nähe des Meisters gehört.

Hemessen ist geborener Flamänder und bis etwa 1550 in Antwerpen wohnhaft gewesen. Auf ihn, wie wir ihn aus seinen oft vollbezeichneten Bildern kennen, nicht aber auf den Braunschweiger Monogrammisten, treffen die Worte van Manders zu: „Tot Haerlem is in vroeghen tijdt oock gheweest Jan van Hemsen, Borgher van aldaer, de welcke een maniere hedde meer treckende moderne: Maeckte groote beelden, en was in sommighe deelen seer net en curioos" etc. Van Mander gibt diese Charakteristik seiner Kunst zu Anfang des XVII. Jahrhunderts und versteht unter „Moderne" offenbar die nationale Malerei seiner Tage. Ihn müßte der Monogrammist, wenn er ihn kannte, der bedeutende Entwickler des holländischen Sittenbildes modern, die Art des Hemessen dagegen „antikisch", altniederländisch anmuten, steckt doch noch so viel Gotisches in der Übercharakteristik der Figuren und in dem sorgfältigen Beiwerk bei Hemessen. Völlig stimmt auch hierzu die altertümliche Art des Meisters zu signieren: „Joannes de Hemessen pingebat" oder „me fecit", die er sein Leben lang beibehielt. In seinem frühesten bezeichneten Bild, das der Verfasser nicht kennt[1]), lautet die Inschrift: Joannes Saders de Hemessen pingebat 1534. In dem landschaftlichen Hintergrund dieses Halbfigurenbildes ist nach altertümlicher Weise Christus als Weltenrichter dargestellt. Wahrscheinlich noch aus früherer Zeit stammt das großformatige Mainzer Bild, eine Beweinung Christi, das in der Aufstellung des Verfassers fehlt, ebenso wie eine Reihe anderer Bilder, z. B. bei Mallmann in Berlin.

Was nun die Identifizierung der beiden Meister betrifft, so setzt der Verfasser die Werke des Braunschweiger Monogrammisten in die Jugendzeit des Hemessen. Abgesehen von der grundsätzlichen Verschiedenheit der beiden Meister nach Temperament und nationaler Eigenart scheint es dem Verfasser nicht aufgefallen zu sein, daß sich Hemessen hiernach in seiner früheren Zeit der viel moderneren Art des Monogramms, später aber der gotisierenden lateinischen Inschrift bedient hätte, wobei noch zu bemerken ist, daß sich die Buchstaben des Monogramms nicht in das lateinische „Johannes de Hemessen", sondern nur allenfalls in „Jan van Hemessen" auflösen ließen; so hat aber Hemessen nie gezeichnet, ein Grund mehr, an der mit keinem Wort bewiesenen Identität zu zweifeln.

Zum Schluß noch ein Wort über die van Mander-Exegese des Verfassers. Er besitzt ein kleines Bildches (Gr. 55 : 72), das, nach der Abbildung zu urteilen, weder dem Monogrammisten, noch viel weniger Hemessen zuzuschreiben ist. Dieses Bildchen nimmt nun der Verfasser nicht nur für die beiden identifizierten Meister in Anspruch, sondern er gibt es sogar für das Bild aus, welches van Mander als einziges Beispiel der Kunst des Hemessen erwähnt. Die einschlägige Stelle bei van Mander sagt nun von Hemessen: „Maeckte groote beelden" usw., worauf die Beschreibung eines Bildes folgt, welches einen Gang Christi mit seinen Aposteln nach Jerusalem darstelle. Es ist nun schwerlich anzunehmen, daß van Mander nach der Bemerkung, Hemessens Bildern sei das große Format eigentümlich, als einziges Beispiel ein so kleines Bildchen angeführt hätte.

Man kann so, ohne gegen das Buch ungerecht zu sein, sagen, daß es keinerlei Klärung des Problems, ja nicht einmal die geringste Bereicherung an einschlägigem Material gebracht hat. Eine Reihe falscher Namenszitierungen, wie „Bayersdörfer", „Eisemann", „Lanakaronski", „Karlsbader" statt „Karlsruher Galerie" usw. macht das Buch nicht wertvoller. M. J. Binder.

(1) Auktion, Wien, Dorotheum 1906, Heiliger Hieronymus, Eichenholz, Gr. $71^1/_2 : 52^1/_2$.

Digitized by Google

HILDEBRANDT, Leben, Werke und Schriften des Bildhauers E. M. Falconet 1716—1791. Mit 39 Abbildungen. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes, Heft 63.) Straßburg, J. H. Ed. Heitz (Heitz u. Mündel) 1908.

Der verspäteten Anzeige der Hildebrandtschen Schrift über Falconet sei als Wort der Entschuldigung beigegeben, daß auf Grund einer literarischen, unten ausführlich mitgeteilten Quelle die Hoffnung bestand, Falconets Werke um ein interessantes Stück bereichern zu können. Erst nach dem Fehlschlagen aller nach dieser Richtung gemachten Versuche, das verloren gegangene Original wiederzufinden, durfte der Referent letzteres bei der Verlustliste buchen und so heben wir an mit dem Wunsche, daß hier ein Glücklicherer aushelfen kann.

Falconets Name ist an die Spitze eines kleinen Aufsatzes „Goethe und Falconet" gestellt, den Georg Witkowski in den Studien zur Literaturgeschichte, Michael Bernays gewidmet, veröffentlicht hat und worin der Nachweis geführt wird, daß Goethe in seinem Aufsatz „In und über Falconet" den Anfang wörtlich aus einer Schrift Falconets herübergenommen hat. Vor dieser Studie Witkowskis steht eine Betrachtung Wackenroders von Heinrich Wölfflin. So erscheint es denkbar, daß Wölfflin seinem von literarhistorischen Neigungen nicht freisusprechenden — die „Zünftigen" werden ihn also ungelesen verdammen! — Schüler Hildebrandt nach dem verheißungsvollen, wissenschaftlich mustergültigen und in der Diktion kunstreich und lebenskräftig zugleich gehaltenen Buch über den Bildhauer Tieck die Beschäftigung mit dem energischen Freunde Diderots empfahl. Im Schatten der literarhistorischen Methode geschrieben, aber von ihrem Staube frei geblieben, stehen die beiden Bücher Hildebrandts leider recht isoliert in der kunstwissenschaftlichen Literatur des letzten Jahrzehntes und wir müssen weit zurückschauen, um sie „an Brust und Faust dem großen Ahnherrn gleich" zu nennen, um bei ihnen an Justis Winckelmann und Erich Schmidts (dem der Falconet gewidmet ist) Lessing erinnert zu werden. Aber sind wir denn schon so weit gekommen, ein kunstwissenschaftliches Buch seines „guten Deutsch" wegen hervorheben zu müssen?

Die Einteilung der Arbeit in zwei Hälften war gegeben, hier mußten die Werke des Bildhauers, dort die Schriften des Ästhetikers behandelt werden. Knappe Anordnung der Daten als Gerüpp eines bis zum Aufbruch nach Rußland wenig bemerkenswerten Lebenslaufes hat Hildebrandt nicht gehindert, auf die Zeitverhältnisse und mehr noch auf den Wechsel des Stils in der französischen Bildhauerei einzugehen. Er nennt Falconet mit Recht „einen Vertreter des Rococo mit der ausgesprochenen Tendenz, den ornamentalen Überschwang dieses Stils, der zur völligen Auflösung aller Plastik führen mußte, zu bändigen", und bespricht systematisch Falconets Marmorwerke (wozu unterdessen noch das Alexander-Campaspe Relief der Sammlung Stettiner in Paris tritt, das Hildebrandt selbst nach dessen Wiederfindung beschrieben hat, vgl. der Cicerone Jahrg. I. S. 471 ff.) und seine Tätigkeit als Dekorateur der Porzellanfabrik in Sèvres wie als Kunstgewerbler. Die Eigenschaften des „style Falconet" werden hier mehr nach ihrem künstlerischen Eindruck als nach charakteristischen technischen Einzelheiten auseinandergelegt. Den Dekorationen der Kirche in St. Roch und Falconets Beziehungen zur Akademie und zu seinem Freunde Diderot werden kurze Kapitel des Überganges gewidmet. Bei der folgenden Entstehungsgeschichte des Reiterdenkmals Peters des Großen sind Hildebrandts Anmerkungen im Vergleich dieses einzigen hervorragenden Monumentes, das uns aus jener Zeit erhalten geblieben ist, mit den Werken der anderen zeitgenössischen Künstler besonders fein abgewogen und lehrreich. Ein Anhang mit Briefen der Kaiserin Katharina II. und Falconet, auf ein entsprechendes Mindestmaß aus großer Auswahl reduziert, führt in die Geschichte des Denkmals unmittelbar ein.

Mit einer treffenden Bemerkung über literarische Äußerungen aus Künstlerkreisen beginnt Hildebrandt die Einleitung seines zweiten Teiles. Er findet in Falconets Schriften „die Resultate einer durchaus originellen und einheitlichen Denkarbeit, die im absoluten Gegensatz zu der fast allein herrschenden philosophisch-ästhetischen Betrachtungsweise der Zeit die rein künstlerischen Fragen in den Vordergrund stellt", er rühmt den „Feldzug gegen die kritiklose Verherrlichung der Antike". Die mitgeteilten Auszüge bestätigen die Richtigkeit dieser bemerkenswerten Kritik. Von außerordentlicher Wichtigkeit erscheinen die gegensätzlichen Kampfesworte Falconets gegen Winckelmann, Mendelssohn, Lessing, gegen den Dilettantismus jener Kunstschriftstellerei, den erst unsere Zeit als solchen erkennt. Wir lesen seine Zornesausbrüche in ihrer klugen Modernität nicht ohne die Lebendigkeit dieser Lehren für alle Zeiten anzuerkennen. Dieser Teil des Hildebrandtschen Buches setzt in systematischer Gründlichkeit die Forschungen fort, die kürzlich ein gelehrter Franzose mehr in historischem Sinne begann: André Fontaine, De Poussin à Diderot (Paris 1909).

Digitized by Google

In der „Bibliothek der redenden und bildenden Künste“ (Leipzig, 1806, ersten Bandes zweytes Stück S. 195ff.) findet sich ein langer Artikel „Kritische Übersicht des Zustandes der Künste in der Schweiz und der vorzüglichsten helvetischen Kunstprodukte“. Hier schon wird Falconet versehentlich aus Vevey gebürtig genannt und als Schweizer gepriesen, ein Irrtum, der sich bis zu Jals dictionnaire von 1872 in allen Lexicis festhielt. Infolgedessen war er mit der Züricherin Angelica Kaufmann (die in Bregenz geboren wurde!) auf der schweizerischen Kunst- und Industrieausstellung in Bern im Sommer 1804 vertreten und in dem erwähnten Bericht wird er als Schöpfer des Petersdenkmals eigens herausgehoben. Im Katalog steht Nr. 15 Milon von Kroton, Nr. 14 aber: „Laocoon in Gips nach der berühmten Gruppe, ins Kleine modelliert, 2 Schuh-Zoll hoch“, und weiter lesen wir „die von Falconet verfertigte der Bibliothek in Bern geschenkte Gruppe des Laokoon, welche in der Mitte der Vorderseite des Saales gleichsam die Ausstellung präsidiert, beweiset, obgleich dieselbe nur eine ins kleine gebrachte Abbildung der herrlichen Antike des ersten Meisterstücks der alten Kunst ist, dennoch die freyste Meisterhand, die fern von aller Ängstlichkeit und sklavischer Nachahmung, den Gedanken eines anderen wie eine eigene Erfindung behandeln kann.“

Sorgfältige Nachforschungen haben, wie schon gesagt, kein Resultat ergeben. Handelt es sich um ein Versehen des Kritikers? Hat Falconet, der niemals in Italien war, diesen Laokoon nach einem Stich geschaffen? Und vor allem, wie kommt er, der dem Kirchenbuch nach in Paris geboren ist, dazu, der Bibliothek in Bern eine Arbeit zu schenken, die dreizehn Jahre nach seinem Tode, gleichzeitig ausgestellt mit einem seiner beglaubigten Hauptwerke, das sich heute im Louvre befindet, als die Arbeit eines berühmten Schweizers gerühmt wird?

Vielleicht gelingt es doch noch, diesen rätselhaften Laokoon wiederzufinden. Oder ist er nichts anderes als die Ausführung eines von den vielen Modellen der Sèvresfabrik, die unter Falconets Namen gehen? Nachdem er sie aber selbst der Bibliothek in Bern schenkte? „Wer findet mir die Eintracht dieser Zwietracht?“ Uhde-Bernays.

ERNST HEIDRICH, Dürer und die Reformation. Leipzig, Klinkhardt und Biermann 1909. 82 S. geh. M. 2.—, geb. M. 2.75.

Dürers Stellung zur Reformation ist schon in vielen Büchern leidenschaftlich debattiert worden; meist von Konfessionellen des protestantischen oder gegnerischen Lagers, die um den Parteigänger stritten. All solches Feilschen verstimmte leicht durch den Grundton; wer die Seufzer und die Sehnsucht in Dürers Seele zu einem Parteiprogramm ausmünzt, zieht vor das wahre Herz dieses Künstlers und Grüblers eine Hülle. Immerhin liegt im Verhältnis Dürers zu Luther und der von ihm entfesselten Bewegung ein wesentliches Moment für das Verständnis der Bekenntniskunst Dürers; seine Arbeiten sind eben in viel tieferem Sinn „Gelegenheitsgedichte“ als z. B. die Holbeins. Und „die vier Apostel“ sind, wie man sich auch zum Einzelnen stelle, ein spezifisches religiöses Zeugnis, das noch dazu in den Unterschriften wörtlich abgegeben wird.

Um diese Unterschriften handelt es sich zunächst bei Heidrich. Bisher sind sie, mit einer versteckten Ausnahme, regelmäßig antipapal gedeutet worden; man wunderte sich freilich immer schon, daß für solche Zwecke nicht drastischere, schlagendere Bibelblitze gewählt waren. Aber die Kunsthistoriker interessieren sich selten für Bibelzitate und lesen meist schnell darüber hinweg. Heidrich zeigt nun überzeugend und eindringlich, daß diese vier Sprüche gar nicht gegen den Papst gehen, sondern gegen einen anderen Feind. Er macht es vor allem verständlich, wie Dürer zu dem ungewöhnlichen Schritt gedrängt oder sich verpflichtet fühlte, dem Rat seiner Vaterstadt ein solches Spruchbild zu stiften. Nicht als Warner vor falscher Lehre, nicht als Rückgratstärker im päpstlichen Kampf, sondern als ein persönlich Betroffener, der sich von Vorwürfen reinigen will, steht Dürer vor uns.

Ein Protest gegen päpstliche Lügen wäre im Jahr 1526 in Nürnberg mindesten deplaziert gewesen; denn bereits drei Jahre früher hatte der Rat der Stadt das evangelische Bekenntnis proklamiert. Außerdem: so hoch man Dürer schätzte, er hatte doch nicht die Stellung, um als Seelsorger die Behörde zu pastorieren. Der Feind saß vielmehr mitten im evangelischen Lager; es waren die Schwarmgeister und Wiedertäufer, vor denen die Tafeln und Unterschriften warnen. Dürer hatte mit der Bewegung sympathisiert — schien sie doch erst die wirkliche Befreiung von aller Autorität und den letzten Sieg des persönlichen Glaubens über alle Knechtung zu bedeuten; nachdem er aber das Gefährliche dieser schrankenlosen Freizügigkeit mit all ihrer Zuchtlosigkeit des Libertinismus als eine bürgerliche Erschütterung begriffen hatte, hatte er das Bedürfnis, von diesen „Freunden“ abzurücken. Nicht um dem Rat von Nürnberg

Digitized by Google

gute Lehren zu geben, sondern um sich von dem Verdacht einer ihm selbst peinlich gewordenen Sympathie zu reinigen, malte und schrieb er die Tafeln. Andere Künstler wie Pencz und die Behams hatten vors Gericht gemußt; Dürer bekannte großzügiger einen edlen, aber unerträglich gewordenen Irrtum.

Freilich ist dies Bekenntnis nicht nur negativ; es glüht, wie so oft bei Dürer, zur Offenbarung innersten Besitzes auf. Mit Schrecken hatte Dürer gemerkt, wohin die Schwarmgeisterei ihre Betörten verführe; in solcher Betroffenheit wirkt das Maß, das Luthers ganzes Tun durchzieht, und die von ihm festgehaltene Autorität mit neuer, bedeutender Schönheit. Vor allem merkt Dürer, daß die Schwärmerei in ein ödes seichtes Gewässer führt, in dem kein fester tiefer Grund zu finden ist. Und nun scheidet sich — das ist das eigentlich Dramatische dieser Vorgänge — der Tiefe von den Seichten, der Leidenschaftliche von den Schwärmern, der Innerliche von den Billigen. Mit festem Griffe und hartem Worte greift er in das oberflächliche Gerede von Geistesfreiheit und Selbsterleuchtung, um mit wenigen, aber unzweifelhaften Worten sich auf die Seite derer zu stellen, die den Sinn ihres Lebens tiefer verankert haben. Dabei geht er weit über die Selbstverteidigung heraus; die Selbstbezeugung eines der besten und ehrlichsten Freunde Luthers kommt zum Ausdruck und wir hören die reinen vollen Glocken einer wuchtigen tiefdröhnenden Melodie.

Wie schwer wurde es Dürer, schriftlich sein Herz auszuschütten! Die venetianer Briefe, das Tagebuch der niederländischen Reise beweisen es immer wieder. Auch die Unterschriften der Apostel sind nicht selbst verfaßt, sondern Bibelzitate. Aber das Glück will es, daß diese Zitate höchst Persönliches ausdrücken. Ein Pirckheimer mochte mehr Geist und Bildung haben als Dürer, nie hat er eine solche Wucht und elementare Kraft bewiesen!

In unserer Zunft ist viel Stimmung verbreitet, Luther als Hans Taps hinzustellen, das Derbe und Unhumanistische bei ihm zu unterstreichen und die Schäden der Reformation hervorzuheben, deren einzige positive Leistung das Wachsen der katholischen Kirche nach dem Tridentinum sei. Das steht auf derselben Linie, als wenn man heute noch bei Bismarck den Junker einseitig betonen und schelten will. Darum, daß viele schöne Schnitzaltäre in den heißen 20er Jahren des XVI. Jahrhunderts zerschlagen wurden, ist Luther noch lange kein Kulturzerstörer. Seine wie Dürers Größe liegt in der Glut der Innerlichkeit; und darin treffen sich diese Rassemenschen mit den klar Profilierten aller Zeiten. Nicht was sie als undiskutabel hinstellen, sondern wie sie sich für ihres Lebens Angelpunkte verpflichten, ist das ewig Wertvolle. Was bedeutet es daneben, ob diese vier heiligen Männer den Komplex der Temperamente darstellen? Sie tun es übrigens sicher nicht. Wichtiger ist die auch von Heidrich erhärtete Erkenntnis, daß Dürer ursprünglich nur die zwei Hauptgestalten malen wollte, den Paulus und den Johannes; die Köpfe des Petrus und Markus sind erst nachträglich hereingehängt und haben bekanntlich schlecht Platz. Ein Mittelstück war niemals geplant, weder Thausings Jüngstes Gericht noch Wustmanns Veronica-Tuch. Dürer wollte in das Nürnberger Rathaus keinen Festaltar stiften, sondern ein Bekenntnis, ein Autogramm in Bild und Schrift.

Man sieht an diesem Beispiel einmal wieder, daß die Kunstgeschichte nicht ohne die intime Kenntnis der Umwelt der Kunstwerke auskommt. Formale Analyse in Ehren, wo die Berufenen sie handhaben; aber sie bedarf eines soliden Fundamentes. In den Bildern klingen die großen Gedanken der Menschheit mit. Um diese zu fassen, müssen wir Historiker sein. Heidrichs Buch ist eine starke Probe. Paul Schubring.

BEDA KLEINSCHMIDT O. F. M., Lehrbuch der christl. Kunstgeschichte. Wissenschaftliche Handbibliothek. Dritte Reihe. Lehrbücher verschiedener Wissenschaften. VII. Ferdinand Schöningh, Paderborn 1910. XXXIV u. 640 Seiten. 1 Tafel, 308 Abb., M. 10,—.

Es fehlt uns nicht an „Kunstgeschichten", großen und kleinen, allgemeinen und speziellen. Und doch mangelt es gerade auf diesem Gebiete an den notwendigsten Werken, den einführenden, den Lehrbüchern. Wenn auch Kunstgeschichte wohl die am wenigsten lehrbare Wissenschaft ist, so ist doch einiges wenigstens lehrbar, z. B. die Methodik der kunstwissenschaftlichen Forschung. Das wäre ein Werk, das uns vor allen Dingen nottut, das viel Arbeitskraft der eigentlichen Forschung dienstbar machen würde und das zu schreiben einem Erfahrenen doch nicht zuviel Mühe machen kann. Aber auch ein zweites ist notwendig. Der Anfänger muß zunächst einen Überblick über das weite Feld, auf dem er arbeiten soll, gewinnen; und dazu bedarf er eines zuverlässigen Führers, der ihn in der Fülle der Erscheinungen auf das Wesentliche aufmerksam macht

Digitized by Google

und zu weiterer Vertiefung einlädt, indem er das Verständnis für die Probleme eröffnet. Die vorhandene Literatur versagt hier. Die eine Gruppe von „Kunstgeschichten" ist offenbar für die ach so großen Kreise bestimmt, die ohne den Mut zu ernster Arbeit aus Rücksichten des guten Tones über Kunst zu reden und dabei die Offenbarung allzubeschämender Bildungslücken verständlicher Weise zu vermeiden wünschen. Die andere Gruppe gibt zuviel; sie umfaßt umfangreiche Werke, in denen die vielen Einzelheiten dem Laien eine wirkliche Orientierung unmöglich machen, selbst wenn er die Heldenkraft besitzt, ein solches durchzustudieren.

Aber nicht nur im künftigen Kunsthistoriker, sondern auch in der Allgemeinheit, wünscht man, soll Interesse für Kunst erwachsen. Soll es da nicht ein solches sein, das sich in nichtssagenden Phrasen und unangenehmen Besserwissenwollen Luft machen zu müssen glaubt, sondern ein wirkliches Verständnis, so kann das nur in ernster Arbeit und kaum anders als an Hand einer Einführung errungen werden, die auch notwendig die oben angedeuteten Eigenschaften haben muß. Das hat offenbar Kleinschmidt vollkommen eingesehen, als er daran ging, vor allem dem katholischen Theologen die Geschichte der christlichen Kunst, die ihm ja doch besonders nahe liegen sollte, aufzurollen. Man darf wenigstens für den Zeitraum bis zur Renaissance Kl.'s Werk als vorzügliche Lösung des Problems eines solchen Lehrbuchs ansehen, nicht nur für Theologen und Gebildete überhaupt, sogar für den angehenden Kunsthistoriker. Der Stoff ist da geschickt in eine Menge nicht zu umfangreicher Abschnitte gegliedert, die unter sich durch Verweise verbunden sind, vollkommen hinreichend, einen Gesamteindruck, zu geben, den zu erlangen ja wohl das Wichtigste, aber auch Schwierigste ist. Gerade dafür ist es auch gut, daß dem Kunstgewerbe die notwendige eingehende Behandlung zuteil wurde. Auch ein Kapitel über Symbolik und Ikonographie ist verständnisvoll beigegeben. Die Brauchbarkeit wird erhöht durch die fließende, klare Sprache und vor allem durch die weise beschränkte, aber durchaus zureichende Kenntnisgabe von Forschungsergebnissen, zuweilen auch Kontroversen, die mit einer Reihe von Forschernamen bekannt macht, deren einschlägige Werke in einem Literaturverzeichnis oder in Fußnoten aufgeführt sind. Damit ergibt sich der Übergang vom Lehrbuch zur Fachliteratur von selbst. Dem Literaturverzeichnis allerdings wäre genauere Durcharbeitung zu wünschen gewesen. Wenn manchmal sehr alte Auflagen oder unrichtige Erscheinungsangaben angeführt sind, wird man das den Schwierigkeiten des V.s bei der Literaturbeschaffung zugute halten können. Notwendig ist aber vor allem zutreffende Angabe der Namen (Heinz statt Hinz; Ficker: Gerh. Paul statt Johannes) und des Titels (s. V. Schultze); dann aber auch die konsequente Durchführung der Angaben über die Erscheinungsweise als Teil eines Ganzen oder einer Sammlung, die nur gelegentlich zu finden sind, denen aber Platzmangel keineswegs entgegen stand. Diese Mängel, die bei einer zweiten Auflage leicht abzustellen wären, beeinträchtigen jedoch nicht das Verdienst Kl.s für die alte und mittelalterliche christliche Kunst einen gediegenen Führer geliefert zu haben.

Um so mehr ist es im Interesse der Sache zu bedauern, daß von dem guten System mit dem Eintritt in die Neuzeit abgewichen wird. Kl. spricht zwar in seinem Vorwort sehr schöne und beherzigenswerte Worte über den Wert der Kenntnis auch der christlichen Kunst dieser Epoche. Die dadurch erweckten Erwartungen werden aber enttäuscht. Anderes als in den üblichen „Leitfäden" wird nicht geboten, wenn auch in Fußnoten Literatur angegeben wird. Die ganze Darstellung entbehrt der persönlichen Note des Verfassers, des inneren Interesses, das die Behandlung der früheren Zeit so anziehend macht, und zwar um so mehr, je näher man der Jetztzeit kommt, die gar mit ein paar Zeilen abgefertigt wird. Man könnte einwenden, die gleichmäßige Durchführung des Lehrbuchgedankens sei mit dem eigentlichen Zwecke des Buches unvereinbar. Aber muß nicht das Interesse an der Entwicklung wachsen, je mehr sie sich der Jetztzeit nähert, je mehr sie den Boden zeigt, auf dem eine neue, unsere christliche Kunst erwachsen soll? Und ist es noch notwendig, darauf hinzuweisen, daß gerade der katholische Theologe Ursache genug hat, sich über die Werte, die ihm anvertraut sind, klar zu werden, nachdem durch das Unverständnis vieler seiner Vorgänger große Schätze unwiederbringlich verloren gingen, gerade in Deutschland?

Die Illustrationen sind zahlreich, aber vielfach ihres winzigen Formates wegen wertlos; technisch sind sie nicht gerade vollkommen. Besonders schlimm aber erscheint es, wenn man Adam Krafts Sakramentshäuschen mit vieler Mühe aus seiner architektonischen Umgebung herausretuschiert, um es so seines künstlerischen Hauptwertes zu berauben.

Josten.

Digitized by Google

PFRETZSCHNER, ERNST. Die Grundrißentwicklung der Römischen Thermen. Nebst einem Verzeichnis der erhaltenen altrömischen Bäder mit Literaturnachweis. (Zur Kunstgesch. d. Ausl. Heft 65). 81 S. gr. 8°. Mit 67 Abb. auf 11 Doppeltaf. in Lichtdr. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1909.

Nicht weniger als siebenundsechszig Grundrißaufnahmen römischer Thermen werden hier in übersichtlicher Zusammenstellung dem Studium zugänglich gemacht, darunter solche in erstmaliger Veröffentlichung, wie die Thermen von Fiesole: ein sehr verdienstliches Unternehmen, das dem Buche seinen bleibenden Wert als Quellenwerk sichern wird. Anerkennung verdient auch der Versuch, im begleitenden Text die Masse zu gliedern und zu ordnen, bestimmte Bautypen herauszustellen und um diese die verwandten Erscheinungen zu gruppieren. Wenn der Verf. im Vorwort (S. 12) diesen seinen Versuch als einen „entwicklungsgeschichtlichen" bezeichnet, so ist nach dieser Richtung allerdings kaum ein Anfang gemacht. Die sechs „Typen", die er gewinnt, stehen vorläufig mehr neben- als hintereinander, und gerade bei dem mit starker Betonung zeitlich an die Spitze gestellten, sogenannten „Haustyp" muß man die Berechtigung zu dieser Voranstellung sowohl wie die Herleitung aus dem Vorbilde des griechischen Wohnhauses stark in Zweifel ziehen. Die Ähnlichkeit der Grundrißanlage geht über Äußerlichkeiten nicht hinaus und enthält um so weniger Beweiskraft, als die paar Vertreter dieses Thermentypus aus sehr später Zeit — dem dritten nachchristlichen Jahrhundert — stammen, von dem griechischen Wohnhause des IV. Jahrhundts. v. Chr. und der hellenistischen Zeit also durch eine gähnende Kluft getrennt sind, als ferner der angezogene Vergleich auch jeder inneren Notwendigkeit oder auch nur Wahrscheinlichkeit entbehrt: denn es ist schlechterdings nicht einzusehen, welche Erwägungen künstlerischer oder praktischer Art die römischen Architekten bestimmt haben sollten, ihre Badeanlagen gerade aus dem Vorbilde des Wohnhauses zu entwickeln. Aber es bedarf nicht einmal dieser weit hergeholten Anknüpfung, da ein anderer und der natürliche Zusammenhang noch offen zu Tage liegt. In den Stabianer Thermen von Pompeji ist eine Badeanlange des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts erhalten, die älteste, die wir überhaupt kennen und von der alle Untersuchungen über Ursprung und Herleitung naturgemäß ihren Ausgang zu nehmen haben. Da aber weisen Grundriß und Plandisposition etwa auf das griechische Gymnasium zurück, eine mit Badeeinrichtungen verbundene Anlage für Körperkultur, die nach Charakter und Bedeutung sich von selbst den römischen Architekten als Vorbild oder besser Anregung für ihre Thermen anbieten mußte. Dieser Zusammenhang ist natürlich auch Pfretzschner nicht entgangen (S. 27), trotzdem sprengt er ihn durch Einfügung seines „Haustyps", der als Eigenwesen wie als Entwicklungsglied gleichermaßen eine wenig glückliche Figur macht und am besten in der Versenkung verschwindet.

Dann stehen also die Stabianer und die andern Pompejanischen Thermen am Anfang, und aus ihnen gewinnt Pfretzschner einen neuen Thermentypus, den er als „Blocktyp" bezeichnet, weil es „den Architekten sichtlich darauf ankam, die einzelnen Räume eng — blockartig — aneinanderzuschachteln". So sehr eng geht es nun eigentlich in den Stabianer Thermen nicht zu, und die klare Aufreihung der Baderäume an den Seiten des weiten, luftigen Hofes wird man auch kaum mit Recht als ein „aneinanderschachteln" bezeichnen können. Wenn dann die römischen Kaiserthermen zwar als ein besonderer Typ, der „Symmetrische Blocktyp oder Kaisertyp" behandelt, aber doch aus dem einfachen Blocktyp entwickelt werden, so wirkt bei diesem Vergleich das Tren nende stärker als das Verbindende. Anlagen wie die Thermen des Caracalla oder Diocletian haben wirklich etwas Blockartiges, wenn man den Ausdruck einmal annehmen will, aber mit dieser ihrer Physiognomie rücken sie von Erscheinungen wie die Pompejanischen Thermen sehr weit ab, wie sie ja zeitlich durch Jahrhunderte von ihnen getrennt sind. Wer diesen Zeitraum überbrücken wollte, mußte auf dem Wege einer sehr sorgfältigen und eindringenden Untersuchung die einzelnen Entwicklungsphasen feststellen und die Übergänge klarlegen, und hier kommen wir auf einen Punkt, den Pfretzschner selbst als nachteilig für seine Arbeit empfunden zu haben scheint: diese hätte beträchtlich tiefer schürfen müssen, die Behandlung hätte auf eine breitere Basis gestellt, wesentlich ausführlicher gehalten werden müssen. Was vorliegt, ist eine Skizze und wirkt in dieser Form nicht überall überzeugend. Der Verfasser hat sich die Sache etwas zu leicht gemacht, und das ist schade bei dem schönen Material, über das er verfügte. Für die Schnelligkeit, mit der er die Feder führte, sind die recht häufigen Druckfehler bezeichnend: wenn innerhalb dreizehn Zeilen (S. 48f.) dreimal derselbe Druck-

Digitized by Google

fehler präfurium (für präfurnium; auf S. 58 liest man dafür gar das Wortungeheuer prafurinum!) vorkommt, so wirkt das etwas verstimmend.

P. Herrmann.

NEUE OSTASIATISCHE KUNST-LITERATUR.

E. B. HAVELL, Indian Sculpture and Painting. (Murray, London 1908.)

E. CHAVANNES, Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale. (Leroux, Paris 1909.)

S. TAJIMA, Toyo Bijutsu Taikwan. (Shimbi Shoin, Tokyo 1909.)

L. BINYON, Japanische Kunst. (Internat. Verlag f. K. u. L., Berlin.)

O. KÜMMEL, Kunstgewerbe von China, Korea, Japan. (Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes. Oldenbourg, Berlin.)

Seit vielen Jahrzehnten, ja seit Jahrhunderten, herrscht regstes Interesse für den fernen Osten. Aber es ist, als wenn man jetzt erst die wichtigsten Probleme und das wertvollste Material so recht erkannt hätte. Was galt bis vor kurzem etwa altchinesische oder altjapanische Malerei und Plastik, verglichen mit dem geistlosen japanischen Farbenholzschnitt oder mit den höchstens niedlichen Netsukes! Wer kümmerte sich ernstlich um die wunderbare Sung- und Yüan-Keramik! Hatte man sich doch ganz auf die dekorativen modernen Prunkporzellane eingestellt. Aber nun scheint der Umschwung zu beginnen. Das Echte fängt an sich durchzusetzen. Nur allzu schmerzlich wird sich dem Sammler gar vieler teurer Dinge die allzu kostspielige Wahrheit offenbaren, aber um so aufklärender dem Forschenden die umwertende Erkenntnis.

Daß Indiens Kulturkreis ebenso stark zum fernen Osten, wie zum Westen Asiens gerechnet werden muß, ist eine Tatsache, der man sich noch nicht genug bewußt sein dürfte. Man denkt nur an den griechisch-römischen Einfluß auf Indien und vergißt die gewaltige Bedeutung, die Indien aus sich heraus für China und Japan, für Hinterindien und die Sundainseln gehabt hat. Diese Bedeutung kann erst ganz zutage treten, wenn eine Geschichte der gesamten buddhistischen Kunst versucht werden wird — ein Unternehmen, das zum mindesten ein volles Menschenleben erforderte. In E. B. Havells „Indian Sculpture and Painting (Murray, London, 1908) sind es die antiken Einflüsse in der indischen Kunst, die den Verfasser zuerst beschäftigten. Er betont, daß der antike Einfluß für Indien nur eine Episode bedeutet, daß die Gandharakunst nicht ein Beispiel hellenistischen Einflusses auf die indische Kunst sei, sondern im Gegenteil griechisch-römische Kunst indisiert. Zudem schrumpften die antiken Elemente nach kurzer Zeit zu winzigen Überbleibseln zusammen, und eine in den Hauptzügen rein indische und originale Kunst steht vor uns, mit deren innerer Größe und Reinheit verglichen die Gandharaskulpturen barbarisch wirken. Mit dieser letzten Feststellung hat Havell zweifellos recht. Aber ob sich die übrigen durchgehend aufrechthalten lassen werden, muß noch dahingestellt bleiben. In jedem Falle ist es gut, daß er sich bei der Einflußsucherei nicht zu lange aufhält nnd mit aller Energie unter Berücksichtigung von Leben, Philosophie und Literatur den Geist der fremden Schöpfungen zu erfassen sucht. Darauf ist das ganze Werk eingestellt. Der Verfasser bietet durchaus keine Geschichte der indischen Malerei und Plastik und will es wohl auch nicht, sondern mehr allgemeine einführende Vorbemerkungen, um den Leser für die ferne Kunst zu gewinnen. Man muß sogar sagen, daß das Historische zu kurz kommt, und daß das Allgemeine oft in Wiederholungen und allzu großen Selbstverständlichkeiten sich bewegt. Havell verleiht seinen Ausführungen Leben, indem er sie an der Hand der noch so zahlreichen Denkmäler macht. Kurze Streiflichter fallen auf die Skulpturen von Bharhut, Sanchi, Amaravati, Borobudur und Kambodia, von denen einige Abbildungen beigefügt sind. — Von alt-indischer Malerei gibt es nur wenige Überreste. Die Freaken von Ajanta und Sigiri müssen alles ersetzen. Über diese enorm wichtigen Schöpfungen geht Havell viel zu flüchtig hinweg. Er bringt auch nur wenige mäßige Reproduktionen. Und dabei bilden doch diese Freaken abgesehen von ihrem künstlerischen Wert einen Ausgangspunkt für das Studium der gesamten östlichen Malerei, ebensowohl für die Zentralasiens und Chinas, wie für die Japans. Weitläufig beschäftigt sich der Verfasser dagegen mit der weltlichen Malerei der Moguldynastie (hauptsächlich Miniaturen) und mit der modernsten. Hier zeigt sich klar, daß unserem Autor die Begeisterung für sein Thema die Objektivität genommen hat. Sonst könnte er nicht ernstlich den modernsten Arbeiten indischen Pinsels einen hohen Rang zuerteilen. Was bis jetzt geleistet wird, ist doch nichts mehr, als schwächliche Nachahmung alter

Digitized by Google

Vorbilder. Im allgemeinen aber wird Havells Buch schon wegen seiner polemischen Stellung sicherlich nicht geringes Interesse erwecken — vielleicht gar eine neue Phase des Studiums indischer Kunst hervorrufen.

Von Havells Arbeit führen mannigfache Wege zu der neuesten Publikation von Edouard Chavannes „Mission Archéologique dans la Chine Septentrionale" (Leroux, Paris, 1909), die vor allem der Aufnahme der frühen chinesischen Plastik Nordchinas gilt. Es ist wohl zweifellos, das die chinesische Plastik des V. bis VII. Jahrhunderts, wo der Buddhismus in China seine höchste Blüte hatte, rein indisch war. Chavannes hat bis jetzt nur das Mappenwerk herausgegeben. Der Textband soll Ende dieses Jahres erscheinen. Aber schon mit der Darbietung der Abbildungen hat der französische Forscher eine unschätzbar wichtige Aufgabe erfüllt. Von den 1179 Blättern ist der größte Teil der Skulptur gewidmet. Vom Jahre 118 nach Christi Geburt, also aus der späteren Handynastie (die Pfeiler von T'ai-che tragen dieses Datum) bis zu den Tagen der Sungdynastie ist eine ziemlich geschlossene Entwicklung zu verfolgen. Der Vollständigkeit halber sind auch einige von dem Verfasser in seinem früheren Werke „la Sculpture sur Pierre en Chine" veröffentlichten Steintafeln der Handynastie noch einmal mit aufgenommen, aber um viele Beispiele vermehrt. Diese Steintafeln mit ihren völlig flächigen, gar nicht mehr Reliefs zu nennenden Szenen geben wichtige Hinweise auf die Malerei der Handynastie, von der wirkliche Beispiele wohl noch nicht bekannt geworden sind. Soweit aus den Abbildungen zu urteilen ist, hat die chinesische Plastik, an welchem Stoff sie sich auch versuchte, eine außerordentliche Höhe erreicht. Da sind in den Felsen gehauene Monumental-Buddhas (etwa aus dem VI. Jahrhundert), deren Wirkung gewaltig sein muß. Da sind Stuckreliefs aus der Tangdynastie von einer Harmonie der Flächenfüllung, die an das Beste der Antike erinnert. Da sind Tierreliefs und Freifiguren von Tieren, die ähnliches Leben offenbaren, wie die schönsten Sungmalereien. In dem so aufklärenden Werke Chavannes' finden wir auch die sicheren Vorbilder für die japanische Plastik des VII. und VIII. Jahrhunderts. Und dies, obgleich bisher nur wenige Holzskulpturen aus so alter Zeit in China erweisbar sind. Damit ist die große Lücke ausgefüllt, die hinsichtlich der Entwicklung der Skulptur zwischen Indien und Japan klaffte. Neben den Steintafeln, den Reliefs und Freiskulpturen führt Chavannes zahlreiche Tempel, Landschaften, auch Bronzegefäße in Abbildungen vor. Nun ist mit großer Spannung der Textband zu erwarten, der erst alles in das rechte Licht setzen wird.

Unter allen ostasiatischen, ja unter allen nichteuropäischen Völkern läßt Japan den vollständigsten Überblick über seine Kunst zu. Denn ein reiches Material aus allen Perioden steht zur Verfügung und ist auch im Original nicht allzu schwer zugänglich. Erwägt man, was dies bedeutet und daß außerdem Fäden aus ganz Asien in dem fernen Inselreiche zusammenlaufen, so versteht man, welchen Wert das Studium der japanischen Kunst haben muß. Die letzte der Publikationen, in denen die Shimbi Shoin die Schätze Japans bekannt macht, ist das auf 15 Bände berechnete Werk „Toyo Bijutsu Taikwan" herausgegeben von Shiichi Tajima (Tokyo, 1909). Hier wird zum ersten Male versucht, in historischer Reihenfolge die bedeutsamsten Kunstdenkmäler Japans und Chinas, soweit sie sich in Japan befinden, in Bild und Wort zu bieten. Die ersten sieben Bände, die sich speziell mit japanischer Malerei befassen liegen jetzt auch mit englischem Texte vor Zweifellos stellt sich Tajima von Jahr zu Jahr höhere Ziele. Dennoch sind im Interesse der Sache bei dem neuen Werke einige Einwände nicht zu unterdrücken. So sind die modernen Maler der letzten Jahrhunderte in zu vielen Beispielen vertreten. Man kann in diesem Rahmen einem Tani Buncho neun Abbildungen, einem Matsumura Goshun zwölf, einem Watanabe Kwazan neun Abbildungen nicht zugestehen. Diese Meister, wenn auch nicht reizlos und in ihrer Zeit durchaus an der Spitze stehend, sind dazu weder künstlerisch reich noch für die Gesamtgeschichte der japanischen Malerei bedeutsam genug. Das ist nur eine Konzession an die Sammler. Hingegen hätte manch älterer Meister und vor allem die älteste Zeit noch mehr Beachtung verdient. Aber wir müssen ja schon zufrieden sein, daß man sich bei den Ukiyoye-Schulen alles in allem auf 19 Blatt beschränkt hat. Auf die schwarzen Reproduktionen, so gut sie auch sind, hätte noch mehr Sorgfalt gewendet werden können. Farbige Abbildungen sind ja vorläufig immer, nicht nur in Japan, unvollkommen. Und niemals wird einfach darauf hingewiesen, daß es sich bei ihnen allein um Transpositionen handeln kann. Immerhin, wäre es nicht bei der japanischen Publikation möglich gewesen, den Charakter des nachgedunkelten Papieres oder der Seide besser zu treffen? Sehr lobenswert sind die Detailaufnahmen, die gar nicht genug vermehrt werden könnten, weil sie erlauben den Duktus des japanischen Pinsels mit Klarheit

Digitized by Google

zu erkennen. Der Text rührt von Professor Omura her. Ich kenne nur die englische Übersetzung, die leider gekürzt sein soll. Die Ausführungen sind viel sachlicher als man es früher gewohnt war, geben das wenige Authentische, was über ein Werk bekannt ist und die verschiedenen Hypothesen über Datum und Autor. Aber welche Ausstellungen man im einzelnen auch machen möge, im allgemeinen wird im Toyo Bijutsu Taikwan anschaulich, übersichtlich und mit feinem Verständnis eine Kunstentwicklung vorgeführt, die um die Wende des VI. Jahrhunderts begann und noch heute nicht gänzlich erstorben ist.

Daß es bei dem Vorhandensein eines solchen Standardwork noch möglich ist, ein Buch „Japanische Kunst" betitelt (Internationale Verlagsanstalt für Kunst und Literatur, Berlin) herauszubringen, wie das von Laurence Binyon, des Leiters der ostasiatischen Abteilung des Britischen Museums und des Autors der immerhin verdienstvollen „Painting in the Far East" ist etwas schwer zu verstehen. Im Mittelpunkt ein Hymnus auf die Kano-Schulen, ein Paar Einleitungs- und Schlußworte über andere Schulen, begleitet von 60 Abbildungen meist zweifelhafter Werke aus dem Britischem Museum und aus englischem Privatbesitz — das ist der Inhalt des Buches. Dieser Band muß dem Verlag zum Vorwurf gemacht werden. Eine Übersetzung, deren Verfasser von Japan wohl kaum mehr als den Namen kennt, der aber auch mit der englischen Sprache mäßig vertraut zu sein scheint. Ein Titel, der durchaus nicht mit dem Inhalt übereinstimmt. Und Binyon wäre noch vorzuwerfen, daß er die Kano-Schulen durchaus überschätzt. Wie kann man von Kano Eitoku sagen, er würde „wenn die japanische Malerei in Europa bekannter geworden wäre, als größter japanischer Maler anerkannt werden." Man sollte denken, Binyon hätte nie ein Emakimono der Kamakurazeit ernstlich geprüft, wenn er deren sprühende Darstellungsweise dekorativ und steif nennt. Und wie kann er behaupten, das die alten von den Malern gebrauchten Papiere ihre Geschmeidigkeit und ihre ursprüngliche schön-weiße Farbe durch Jahrhunderte hindurch unverändert bewahrt hätten! Das Gegenteil ist wahr. Gerade die von der Zeit stark veränderte Farbe der Papiere macht einen großen Reiz der alten Gemälde aus, die leider durch Brüche meist sehr gelitten haben.

Der verdienstvolle Leiter der jungen und schon so bedeutsamen ostasiatischen Kunstabteilung des Berliner Museums Otto Kümmel hat den ostasiatischen Teil in G. Lehnerts „Illustrierten Geschichte des Kunstgewerbes" (Oldenbourg, Berlin) geschrieben. Von der ersten Seite an nimmt das Temperament des Verfassers den Leser gefangen. Mit überraschend treffenden Worten werden in großem Zuge die künstlerische Kultur Ostasiens im allgemeinen und die Gebiete des Kunstgewerbes im besonderen charakterisiert und auf ihren Wert hin abgeschätzt. Wenn den Autor die Begeisterung für sein Thema auch bisweilen über das Ziel hinausschießen läßt, weniger in der Schätzung des ostasiatischen Kunstgewerbes — der gleichsam „erdgewachsenen" Sungkeramik, der einzigartigen Chou- und Hanbronzen mit ihrer schimmernden Patina, der so stilvollen japanischen Fujiwaralacke — als in der Unterschätzung der europäischen Kunst, so seien seine Ausführungen doch dringend allen denen ans Herz gelegt, die das Wesen der ostasiatischen Kunst tiefer zu erfassen streben. Dann dürfte vielen Sammlern manch falscher Weg erspart bleiben und das Auge für neue reiche Reize sich öffnen. Leider hat sich Kümmel sehr kurz gehalten oder wohl aus Raummangel halten müssen. Die einzelnen Themen werden daher summarisch behandelt und nicht genügend illustriert. Wir erwarten von dem Autor jetzt, nachdem er die japanischen Kunstsammlungen so gründlich studiert hat, möglichst bald eine ausführliche Arbeit über alle diese Gebiete.

William Cohn.

DAS BÜRGERHAUS IN DER SCHWEIZ. I. Band. Das Bürgerhaus in Uri. Herausgegeben vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein. Basel 1910. Verlag von Helbing und Lichtenhahn. Preis (brosch.) frs. 8.—.

Der erste Band des groß angelegten Werkes über das Bürgerhaus in der Schweiz ist geradezu vorbildlich zu nennen für ähnliche, rein topographisch-statistische Publikationen. Er gibt das Material in Form von guten photographischen Aufnahmen, von geometrischen Rissen, welche erfreulicherweise stets in gleichen Maßstäben aufgezeichnet sind; der Text beschränkt sich auf knappe Angaben über die Bauzeit, die Bauherren, Baumeister und Besitzer der einzelnen Häuser. Alles Bedeutende und Typische ist zur Abbildung gelangt, so daß wir ein lückenloses Bild des Urner Bürgerhauses vor uns haben.

Das Material selbst ist überraschend reichhaltig. Aus der gotischen Stilperiode (die hier übrigens bis ins 17. Jahrhundert hineinreicht) sind es vor allem Türeinfassungen, die interessant und mannig-

Digitized by Google

faltig ausgestaltet sind, während aus der Renaissancezeit schöne vertäfelte Zimmer und gemalte Decken den Glanzpunkt bilden. Am reichsten ist der Stil des Klassizismus vertreten, der hier sehr spät, aber keineswegs zu verachtende Blüten trieb. Neben den Ansichten und Aufnahmen der ganzen Häuser sind es die Zimmeraufnahmen, die Türen, Treppen und Öfen, welche uns in die bürgerliche Baukunst einführen. Die Beispiele sind auch hier geschickt gewählt; ein allzu großer Umfang des Buches ist vermieden und doch ist alles Wesentliche beigebracht. Es ist eine Kunsttopographie, aus welcher man die Entwicklungsgeschichte mit geringer Mühe herauslesen kann, ohne daß darüber ein Wort verloren worden wäre. R. Bernoulli.

THIEME UND BECKER, Allgemeines Lexikon der bildenden Künste. Bd. III. Bassano-Bickham, Leipzig. 8°. 1909.

Der sechshundert Seiten starke Band führt den für alle Lexikographen grauenhaften Buchstaben B wohl bis zur Hälfte herab. Wer an einer solchen Arbeit schafft oder sie verständnissinnig mitfühlend begleitet, wird erst, nachdem die drei Anfangsbuchstaben des Alphabets abgeschlossen vorliegen, so recht die Beruhigung verspüren, daß das Werk nun wirklich und richtig angefangen ist. Der dritte Band macht einen noch günstigeren, weil in vielem festeren, knapper gehaltenen Eindruck als seine Vorgänger. Allerdings einige Beiträge, wie z. B. Monods Besnard und Kühns Begas hätten noch bedeutend kürzer gefaßt werden sollen. Es waren diesmal manche schwierige Titel zu erledigen. Von längeren Arbeiten über Italiener, besorgte G. Gerola die Familia der sogenannten Bassani (deren Verwandtschaftsverhältnisse ein Stammbaum auf einen Blick verrät), W. v. Seidlitz den Beccafumi, G. Gronau die drei großen Bellini, den Benozzo Gozzoli und die Familie der Bicci, G. Bariola die Familie Begarelli, A. Moschetti den Bellano (Vellano), H. Posse, den Lorenzo Bernini (etwas reichlich lang, in der Literaturangabe fehlt das neueste Buch von Friedr. Pollak), Osk. Pollak die Familie der Bibiena (mit übersichtlicher Stammtafel). An solchen Biographien über Deutsche Meister sind hervorzuheben G. Pauli über die Beham (er hält an den Namen Hans fest, obwohl wenn ich mich nicht irre, eigentlich nur Sebald urkundlich beglaubigt ist, und das H im Monogramm nicht mehr zu sagen hat als das G in Aldegrevers), Th. Hampe über die Beheim und über die Nürnberger Familie Bemmel (ebenfalls mit Stammbaum). An antiken Titeln tritt diesmal nur Amelungs Bathykles hervor. Daß die Schriftleitung auch die lebende Kunst nicht vernachlässigt, zeigen solche Titel wie Marcus Behmer, Willy von Beckerath, Berlepsch-Valendas, Peter Behrens usw. Ich habe schon früher auf das unglückliche System der Einordnung hingewiesen. Der vorliegende Band liefert einige Illustrationen dazu. Unter Bellotto steht der Sohn Lorenzo, eingestellt. Für den leiblichen Vater, Bernardo, wird auf den Band mit „Canaletto" verwiesen! Und wer wird auf den ersten Anhieb Benozzo Gozzoli unter Benozzo suchen? Sonst aber wird schwerlich jemand etwas auch an dem dritten Band dieses hervorragenden Werkes auszusetzen haben. Es zeigt sich auch hier, daß die ganze Anlage dazu angetan ist Vollkommenheit (so weit sie menschenmöglich ist) in der Zusammenstellung und in den einzelnen Titeln zu erlangen.

Hans W. Singer.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

THE BURLINGTON MAGAZINE.

September:

CLAUDE PHILIPPS, The Mocking of Christ, by Hieronymus Bosch. (2 Taf.)

ROGER FRY, The Munich Exhibition of Mohammedan Art. II. (8 Abb.)

A. M. HIND, Rembrandt's supposed drawing of Old St. Pauls. (5 Abb.)

EDGAR PRESTAGE, Early Portuguese paintings. (3 Abb.)

HERBERT CESCINSKY, The furniture of the Gillow Cost-Books. I. (6 Abb.)

C. H. COLLINS BAKER, The portrait of Jane Middleton in the National Portrait Gallery. (5 Abb.)

THE ART JOURNAL.

August:

R. E. D. SKETCHLEY, Art patronage in England. (7 Abb.)

FREDERIC WEDMORE, Mac Laughlan's etchings. (7 Abb.)

ALFRED YOCKNEY, An artists holiday. (17 Abb.)

September:

A. L. BALDRY, The Japan-British Exhibition. (11 Abb.)

C. LEWIS HIND, The consolations of an injured critic. VI. (11 Abb.)

R. E. D. SKETCHLEY, Art patronage in England. II. (8 Abb.)

FRANK RINDER, Melbourne Gallery. (5 Abb.)

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Heft 11:

RUDOLF SCHREY, Ausstellung französischer Zeichnungen des 18. Jahrhunderts im Städelschen Kunstinstitut. (12 Abb.)

GUSTAV GLÜCK, Die angebliche Verstümmelung eines Rubensschen Bildes und die Aufgaben der Galeriebeamten. (5 Abb.)

DR. HANS HILDEBRANDT, Hans Brühlmann. (6 Abb.)

HERMANN VOSS, Zu zwei spätitalienischen Gemälden des Warschauer Museums.

BERTHOLD HAENDCKE, Der Raucher von Franz Hals in Königsberg. (1 Abb.)

WILLY F. STORCK, Die Allegorie des Lebens und Todes und stilverwandte Bilder. (3 Abb.)

Heft 12:

W. BODE, Neuentdeckte Bildwerke in glassiertem Ton von Luca della Robbia. (3 Abb.).

DR. GABRIEL VON TÉREY, Ungarn auf der Großen Berliner Kunstausstellung. (8 Abb.)

GUSTAV WUSTMANN, Unechte Bildnisse von Jugendfreundinnen Goethes. (5 Abb.)

E. W. BAULE, Georg Herting. (5 Abb.)

DR. ERNST DIEZ, Islamische Kunst. Zur Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst in München. (23 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 11:

HERMANN MUTHESIUS, Städtebau.

ERICH HANCKE, Die Sammlung Stern. (16 Abb.)

HERMANN GEHRI, No-Masken. (8 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Hermann Obrist. (4 Abb.)

MAXIME DU CAMP, Delacroix und Ingres. (2 Abb.)

PAUL FECHTER, August Seidel. (4 Abb.)

JOHANNES WIDMER, Alte Apothekertöpfe. (5 Abb.)

Heft 12:

PAUL GAUGUIN, Vincent van Gogh. (6 Abb.)

FRANZ SERVAES, Ein Streifzug durch die Wiener Malerei. (11 Abb.)

LEO POPPER, Peter Brueghel der Ältere. (9 Abb.)

MAX VON BOEHN, Berliner Biedermeiermöbel. (4 Abb.)

OTTO FISCHER, Wilhelm von Lindenschmit und die deutsche Historienmalerei. (3 Abb.)

WILHELM SCHÖLERMANN, Die Ausstellungen des Deutschen Künstlerbundes. (7 Abb.)

E. GRATZL, Die Münchner Ausstellung mohammedanischer Kunst.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 11:

PAUL BRETSCHNEIDER, Die Epitaphien des Grafen Melchior von Hatzfeld in den Kirchen zu Prausnitz und Laudenbach. 5 Abb.

DR. JOHANNES SCHINNERER, Die monumentale Glasmalerei zur Zeit der Frührenaissance in Nürnberg. II. (Schluß.) 7 Abb.

HUGO STEFFEN, Die Klosterkirche zu Diessen am Amersee. 5 Abb.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 6:

SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen III. 1 Taf.

FRITZ WITTE, Thuribulum und Navicula in ihrer geschichtlichen Entwicklung. III. (Schluß.) 4 Abb.

ANDREAS SCHMIDT, Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien. I.

BÜCHERSCHAU: U. a.

Walter Josephi, Die Werke plastischer Kunst. Kataloge des German. Nationalmuseums, rez. von Fritz Witte.

Digitized by Google

REVUE DE L'ART CHRÉTIEN.

4e livraison; juillet-août:

LUCIEN LÉCURIEUX, Les anciennes peintures des églises de Laval. 1 Taf. 19 Abb.

G. SANONER, La Bible, racontée par les artistes du moyen âge. Fortsetzung eines Artikels aus Jahrgang 1909. 9 Abb.

MÉLANGES:

PAUL VITRY, À propos de quelques sculptures du commencement du XVIe siècle dans la region de Roumois. 6 Abb.

L. EUG. LEFÈVRE, Les inscriptions prophétiques dans le vitrail des Sibylles de l'église de Notre-Dame d'Étampes. 1 Taf. 1 Abb.

GASTON BIDEAUX, Les portes de l'église Saint-Pièrre a Senlis. 4 Abb.

CHRONIQUE. 9 Abb.

BIBLIOGRAPHIE.

DER CICERONE.

Heft 15:

E. A. STÜCKELBERG, Eine ikonographische Gypsothek. (22 Abb.)

WALTER BOMBE, Von Florentiner Kunstdenkmälern. Neuerwerbungen d. Kunstgewerbemuseums der Stadt Köln im letzten Jahre. (6 Abb.)

Heft 16:

C. F. FOERSTER, Einige Erzeugnisse der Berliner Porzellanmanufaktur und ihre Vorbilder. (16 Abb.)

DIE BELGISCHE KUNST d. 17. Jahrhts. (6 Abb.)

Heft 17:

LEO BALET, Die Ludwigsburger Porzellanmodelle von Pierre François Lejeune. (15 Abb.)

GUSTAV GLÜCK, Ein neugefundenes Werk Jan Scorels. (1 Tafel.)

Heft 18:

EDMUND WILHELM BRAUN, Einige Neuerwerbungen des Kaiser Franz Josef-Museums in Troppau im Jahre 1909. (18 Abb.)

WILHELM R. VALENTINER, Van Dyck auf der Brüsseler Ausstellung.

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

OTTO LAUFFER, Der volkstümliche Wohnbau im alten Frankfurt a. M. S. A. aus „Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst." III. Folge. Bd. X. Frankfurt, Völcker. 1910.

Ein sehr anregend geschriebener Beitrag zur Typologie des Deutschen Hauses (keine Architekturgeschichte!). Der Frankfurter Haustyp wird von der vorhistorischen Zeit (Einfeuerhaus), durch römische und keltische Einflüsse zum „oberdeutschen Haus" entwickelt, dessen Charakteristikum der Ofen ist (einheimische Tradition, nicht römischer Import). Das Stadthaus ist aus dem ländlichen Haus erwachsen, der gleiche Typ, nur komplisierter; Fachwerkbau und Überhänge maßgeblich für Frankfurt. Entwicklung der neueren Zeit von Giebelhaus zur Trauffront (daher Zwerchhäuser); vom Holz- zum Steinbau. Die mittelalterlichen Steinbauten keine Wehrbauten (wie in Italien), sondern feuersichere Handelshäuser. Allmählicher Übergang zum volkstümlichen Steinhaus. Das Dalbergsche Baustatut von 1809 fixiert die letzte Stufe der Entwicklung; interessant darin die schon bewußte Sorge um künstlerischen Städtebau und Heimatschutz.

P. F. S.

MÜNCHNER JAHRBUCH DER BILDENDEN KUNST. Herausgegeben unter Mitwirkung der Vorstände der Staatlichen Kunstsammlungen. 1910. I. Halbb. Verlag von Georg D.W. Callwey. München. (Preis M. 10.) Inhalt:

Griechische Bronzestatuette eines nackten Mädchens im Münchner Antiquarium von JOHANNES SIEVEKING.

Über einige unechte Werke Michelangelos von ALOIS GRÜNWALD.

Der Verfasser versucht einige bisher dem Michelangelo zugewiesene Werke diesem abzusprechen und auf andere Meister zu verteilen, so wird der Giovannino des Kaiser Friedrich-Museums dem Domenico Pieratti zugewiesen, die Ergänzung des Bachustorso dem Giovanni Caccini, und endlich der berühmte Adonis des Bargello dem Vincenzio de' Rossi.

Über die Gemälde in der S. Michaelshofkirche von LUDWIG ZOTTMANN.

Gemälde aus der Sammlung des Univ.-Professors Dr. Fr. Wilhelm von Bissing von HERMANN NASSE.

Berichte der Hof- und Staatssammlungen.

DR. B. KRYSTAL, Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? (Ein kritischer Versuch.) Verlag Max Niemeyer, Halle.

ANTON ECKARDT, Die Baukunst in Salzburg während des XVII. Jahrhunderts. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 127.) Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel) Straßburg. Preis M. 8.—.

HENRI CORDIER, La Chine en France au XVIIIe siècle. Verlag H. Laurens, Paris. Preis br. 12 fr.

FRITZ KNAPP, Andrea Mantegna. (Klassiker der Kunst. Band XVI.) Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart. Preis geb. M. 8.—.

G. NIEMANN, Der Palast Diokletians in Spalato. Verlag Alfred HÖLDER, Wien.

H. CLOUZOT, Philibert de l'Orme. Verlag Plon-Nourrit & Co., Paris.

J. P. RICHTER, The Mond Collection, 2 Bde. und 1 Tafelband mit 41 Heliogravuren. Verlag John Murray, London.

E. BASSERMANN-JORDAN, Unveröffentlichte Gemälde alter Meister aus dem Besitze des bayerischen Staates. III. Die Gemäldegalerie im Kgl. Schlosse Schleissheim. Verlag Hiersemann, Leipzig. Preis M. 100.—.

M. HEINEMANN, Landschaftliche Elemente in der griechischen Kunst bis auf Polygnot. Verlag Friedrich Cohen, Bonn.

F. CONTET, Les vieux hôtels de Paris: Le Faubourg Saint-Germain. Vol. I; décorations extérieures et intérieures. Notices historiques par J. Vacquier.

G. W. RHEAD, British pottery marks. Verlag Scott Greenwood, London. Preis 7 s. 6 d. net.

J. FOLNESICS UND E. W. BRAUN. Geschichte der Wiener Porzellan-Manufaktur. Wien. (K. K. Österr. Museum f. Kunst u. Industrie.)

G. FERRARI, Lo stucco nell' arte italiana. Riproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo etrusco al neo-classico, con testo explicativo. Verlag U. Hoepli, Mailand.

VITTORIO MALAMANI, Rosalba Carriera.

ALDO RAVA, Pietro Longhi. Istituto Italiano D'Arti Grafiche Editore. Bergamo.

III. Jahrgang, Heft X.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. VICTOR FLEISCHER, Wien VIII, Kochgasse 19.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

TIZIAN, Himmlische und irdische Liebe
Rom, Villa Borghese

TIZIAN, Himmlische und irdische Liebe
Rom, Villa Borghese

TIZIAN, Salome — Rom, Galerie Doria

TIZIAN, Bacchanal — Prado, Madrid

Zu: OLGA VON GERSTFELDT, VENUS UND VIOLANTE

Digitized by Google

Digitized by Google

TIZIAN, Flora — Florenz, Uffizien

TIZIAN, „Maitresse de Titien" — Paris, Louvre

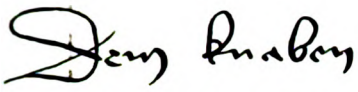
TIZIAN, Vanitas — München, Pinakothek

PALMA VECCHIO, Violante — Wien, kaiserl. Gemäldegalerie

Zu: OLGA VON GERSTFELDT, VENUS UND VIOLANTE

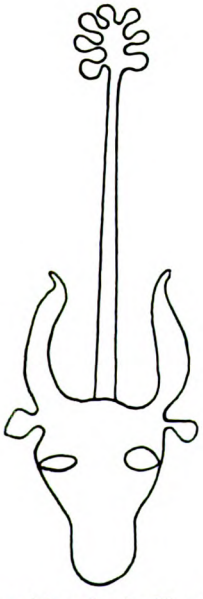
Digitized by Google

Digitized by Google



Widmung auf der Rückseite der Handzeichnung des Meisters E. S.
(Originalgröße)

Wasserzeichen in der Handzeichnung des Meisters E. S.
(Originalgröße 53 mm)



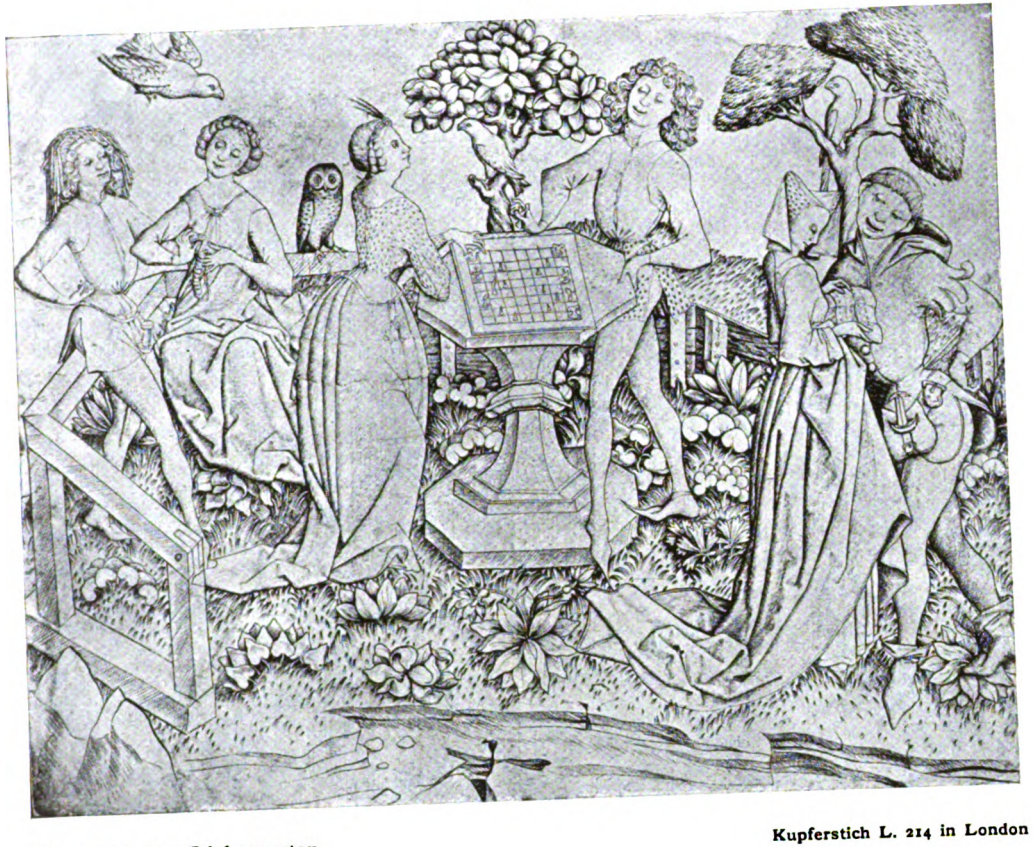
Wasserzeichen in der Handzeichnung des Hausbuchmeisters
(Originalgröße 116 mm)

Meister E. S. Mädchen mit einer Blume. Handzeichnung im Staedelschen Institut in Frankfurt a. M.

ZU: MAX GEISBERG, ZWEI NEUE HANDZEICHNUNGEN DEUTSCHER STECHER DES XV. JAHRHUNDERTS

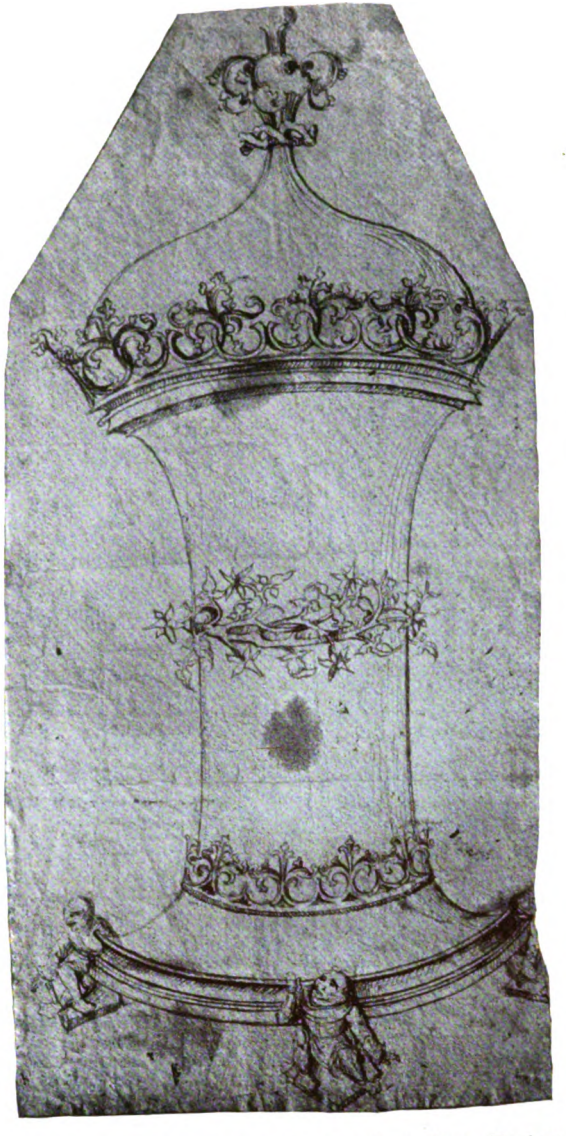
Digitized by Google

Digitized by Google



Meister E. S. Liebesgarten

Kupferstich L. 214 in London



Meister des Hausbuches. Entwurf zu einem Becher
Handzeichnung in Erlangen

Zu: MAX GEISBERG, ZWEI NEUE HANDZEICHNUNGEN DEUTSCHER STECHER DES XV. JAHRHUNDERTS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. PIETRO BERNINI, Johannes der Täufer
Rom, S. Andrea della Valle

Abb. 2. LORENZO BERNINI: Äneas und Anchises Rom, Villa Borghese

Zu: HERMANN VOSS, ÜBER BERNINIS JUGENDENTWICKLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. BERNINI, David
Rom, Villa Borghese

Abb. 4. GUIDO RENI, Detail aus d. Martyrium des hl. Andreas
Rom, S. Gregorio Magno

Abb. 5. GIOVANNI DA BOLOGNA, Raub der Sabinerin. Florenz, Loggia dei Lanzi

Abb. 6. BERNINI, Pluto und Proserpina
Rom, Villa Borghese

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. BERNINI, Apoll und Daphne — Rom, Villa Borghese

Abb. 8. BERNINI, Tonmodell des Apollo für die Gruppe in der Villa Borghese — Venedig, Palazzo Ducale

Zu: HERMANN VOSS, ÜBER BERNINIS JUGENDENTWICKLUNG

Digitized by Google

Digitized by Google

J. HEMESSEN, Christus und die Ehebrecherin — Berliner Privatbesitz

Zu der Rezension M. J. BINDER: FELIX GRAEFE, JAN VAN HEMESSEN.

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNSTWISSENSCHAFT

III·JAHRGANG·HEFT 11 — NOVEMBER 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN·LEIPZIG

E·R·WEISS 1909·

Digitized by Google

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 11

ABHANDLUNGEN

ELFRIED BOCK, Die Bildnisse des Lucas van Leyden. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . . . S. 405

LEO BAER, Weitere Beiträge zur Chronologie und Lokalisierung der Werke des Hausbuchmeisters S. 408

CARL GEBHARDT, Altdeutsche Bilder der Sammlung Sepp in München Mit 11 Abb. auf 4 Tafeln . . . S. 425

OSVALD SIRÉN, Das Florentinische Knabenporträt in Stockholm. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . . . S. 430

MISZELLEN

DÜRER IN ARCO. Mit 2 Abbildungen auf 1 Tafel . . . . . S. 434

„DAS GEFÜHL" von A. Victoryns. Dazu 1 Abbildung auf 1 Tafel S. 435

LITERATUR

WOLDEMAR VON SEIDLITZ, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. (Gronau) . . . . . S. 436

HERMANN NASSE, JacquesCallot (Suida) S. 440

A. BREDIUS, Johannes Torrentius, schilder (1589 bis 1644). (Erasmus) . . . . . S. 441

W. WEISBACH, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. (Freyer) . . . . . S. 442

MATTEO DA SIENA und seine Zeit. Von G. F. Hartlaub. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. (Schubring) . . . . . S. 443

VITTORIO LAZZARINI. Documenti Relativi Alla Pittura Padovana Del Secolo XV con Illustrazione e Note di Andrea Moschetti. (Brosch) . . . . . S. 445

BEITRÄGE ZUR BAUWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Cornelius Gurlitt. 6 Hefte. (Zeller) . . . . . S. 446

OTTOKAR MASCHA. Félicien Rops und sein Werk. Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernis-mous, Kaltnadelblätter usw. (Biermann) . . . . . S. 448

Rundschau . . . . . S. 450

Neue Bücher . . . . . S. 452

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

DIE BILDNISSE DES LUCAS VAN LEYDEN

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von ELFRIED BOCK

Von den Bildnissen, die in alter und neuer Zeit als Porträts des Lucas van Leyden ausgegeben worden sind, haben schließlich nur zwei ohne Widerspruch bestehen können. Von ihnen werden alle Untersuchungen über diesen Gegenstand ausgehen müssen[1]). Es ist das Selbstbildnis in der Braunschweiger Gemäldegalerie und die Silberstiftzeichnung Dürers in Lille. Daß das erste von der Hand des Lucas sei, wird meines Wissens von niemandem bezweifelt. Es sieht auch völlig wie ein Spiegelbild aus und hat einen guten Beleg in dem Stich des Andreas Stock, zu dessen Zeit — er arbeitete im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts — das Bild schon als Selbstporträt des Lucas van Leyden galt, wie die Unterschrift des Stiches beweist. Über das Alter des Dargestellten sind aber die abweichendsten Meinungen geäußert worden. Riegel[2]) und Colvin[3]) hielten ihn für einen Dreißiger, Dülberg für einen Zwanziger, und nach der Unterschrift des Kupferstiches von Stock war der Künstler fünfzehn Jahre alt, als er sich malte. Da man den Stich als wichtigen Beleg für das Bildnis heranzieht, so ist es billig, auch der Unterschrift eine gewisse Beweiskraft zuzugestehen. Es ist möglich, daß dem Stecher bei der Fixierung dieses frühen Datums die Tradition von der Frühreife des Lucas zu Hülfe gekommen ist. Er hätte es aber nicht anzubringen gewagt, wenn das Bildnis ihm nicht wirklich wie das eines Knaben erschienen wäre, dessen frühreife Züge er übrigens in seinem Stiche noch wesentlich verschärfte. Ich glaube — und mit mir andre — daß mit seiner Angabe annähernd das richtige Alter getroffen wird. Die Erscheinung des Malers ist hier in der Tat eine noch Knabenhafte. Die Formen des winzigen Gesichtes, das von den zugleich traurigen und schlauen Augen lebt, sind noch kindlich und wenig durchgearbeitet. Die Schachpartie im Kaiser-Friedrich-Museum und die Susanna vor dem Richter, in der Kunsthalle zu Bremen, sind zweifellos frühere Bilder. Sie zeigen die knorrigen Typen und die geballte Komposition der frühen Stiche, die 1508 und 1509 entstanden sind. Man kann mit ihnen ruhig noch in das erste Jahrzehnt des Jahrhunderts hinaufgehen und das Braunschweiger Selbstbildnis des so früh und unbegreiflich schnell sich entwickelnden Meisters bald nach 1510 ansetzen. Dort scheint das Porträt stilistisch seinen Platz zu haben. Wollte man hier einen Mann in den zwanziger Jahren erkennen, so gehörte das Bild nahe an die Zeit der Liller Dürerzeichnung, und es ist ausgeschlossen, das ein menschliches Gesicht im Laufe weniger Jahre sich so auswachsen könne, wie es unmöglich ist, daß der Kopf des mehr und mehr kränkelnden Mannes gar in späterer Zeit diese drallen Formen angenommen hätte. Die Ähnlichkeit beider ist oft konstatiert und so klar zu erkennen, daß beide Werke sich gegenseitig stützen, aber ein Jahrzehnt muß das Bild wohl hinter der Zeichnung zurückliegen. In dieser besitzen wir sicherlich das Bildnis des Lucas, das Dürer nach seiner eigenen Angabe mit dem Stift anfertigte, als die beiden Künstler 1521 in Antwerpen zusammentrafen. Gesetzt den Fall, das Lucas wirklich 1494 geboren ist, und das ist noch von niemandem widerlegt worden, so sehen wir hier

(1) Von der umfangreichen Literatur nenne ich hier nur den zusammenfassenden Aufsatz von Franz Dülberg: Die Persönlichkeit des Lucas van Leyden. Oud Holland, 1899, S. 65 u. f.
(2) Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte, 1882, II., S. 145 u. f.
(3) L'Art, 1882, S. 134.

Digitized by Google

einen Mann von 27 Jahren vor uns, was der Erscheinung wohl entspricht. Aus den eingefallenen Zügen des stattlich Gekleideten, aus seinen überernsten, in die Ferne blickenden Augen spricht schon die zehrende Krankheit, die ihn früh abrief. Auch dieses Porträt ist bekanntlich schon früh als Bildnis des Lucas vervielfältigt worden, nämlich in einem Kupferstich von Wierix, der 1578 in Cocks Pictorum Effigies zu Antwerpen erschien. Früher wurden auch zwei Kupferstiche als Selbstbildnisse des Künstlers angesprochen, der Jüngling im Federhut (B. 174) und das Brustbild eines Mannes in breitkrämpigem Hut (B. 173), haben aber als solche keine Geltung mehr. Das erste kann schon der Haltung wegen kein Selbstporträt sein, hat auch nicht die geringste Ähnlichkeit mit den oben genannten, gut beglaubigten Werken. Es mag, wie Dülberg meint, ein junger Edelmann sein, der trübsinnige Betrachtungen über den Tod anstellt. Und das andre, eine Radierung, ist überhaupt keine Arbeit des Lucas van Leyden, sondern als eine betrügerische Kopie nach einer wundervollen Zeichnung Dürers erkannt, die jetzt mit der Sammlung Salting in das britische Museum gelangt ist (früher Earl of Warwick, Lippmann 403). Die Signatur der Fälschung, 15 L 25, ist nachträglich auch auf die Zeichnung übertragen worden. Darunter ist aber noch das echte Dürermonogramm und die Jahreszahl 1521 zu erkennen.

Damit sind alle Selbstbildnisse aus dem graphischen Werke des Künstlers gestrichen. Ich meine aber, eines, das allerdings an unauffälliger Stelle steht, ist doch darin zu finden. Auf der Dornenkrönung von 1519 (B. 69) befindet sich im Hintergrunde in einem anschließenden Raume, in den man durch eine große Fensteröffnung hineinsieht, eine Anzahl von Zuschauern, unter denen einige besonders auffallen. Auf die Brüstung lehnen sich zwei Männer, die sich unterhalten, wohl als Pilatus und Kaiphas zu erklären, die an dieser Stelle gewöhnlich auftreten; rechts tritt ein andrer durch die Tür in die Folterstätte ein. Zwischen ihnen aber steht ein Mann in modischer Tracht, den die Handlung nichts anzugehen scheint. Unbekümmert um seine Umgebung blickt er geradeaus, aber nicht auf die Szene im Vordergrunde, sondern über dieselbe hinweg und aus dem Bilde heraus. Ich gestehe, daß ich durch die Erinnerung an die Liller Zeichnung Dürers auf dieses Brustbild aufmerksam wurde, aber auch ohne sie zu kennen, müßte man hier die elementarste Art des Selbstbildnisses erkennen, die der Künstler wählte, um aufzufallen. Es ist auch menschlich verständlich, daß er sich in dieser Form von den Teilnehmern an der traurigen Handlung abtrennte. Der in Wirklichkeit kleine Mann steht hier unnatürlich groß, die stämmigen Gestalten seiner Umgebung überragend, in einer mit Bedacht geformten Lücke, die seinem Brustbild einen gefälligen Dreiecksabschluß nach unten gewann. Lucas hat eine besonders logische Art des Szenenaufbaues. Er liebt es, mit großen Volksmassen zu arbeiten. Aber man sucht vergeblich nach einem Fall, in dem er eine unbeteiligte Person in eine Lücke geschoben hätte. Jeder einzelne ist durch eine Wendung, durch eine Bewegung oder ein Wort zu seinem Nachbar oder zur Haupthandlung in Beziehung gesetzt und bedeutet einen mehr oder weniger wichtigen Stützpunkt in der Konstruktion des Bildes. So sehe ich auch von dieser Seite aus für den eingesprengten Statisten keine andre Erklärung, als daß es Lucas van Leyden selber ist. Bei der geringen Größe dieses Bildnisses darf man nicht wagen, die Züge des etwas völligeren, gesünderen Gesichtes im einzelnen mit Dürers Zeichnung zu vergleichen, die den Kopf ungleich tiefer in seinem persönlichen Ausdruck erfaßt, doch lassen wohl der auffallende Ernst des Antlitzes, die eigentümlich wulstigen Wangen, der aufgeworfene Mund, das straffe Haar, die gleiche Tracht des Hutes und des schmucken

Digitized by Google

aber lässig um die steil abfallenden Schultern liegenden Gewandes daran glauben, daß wir dieselbe Person abgebildet sehen.

Wenn es sich bei diesem wenig bezeichnenden Porträt im Grunde nur um eine Feststellung handeln kann, ohne daß eine genauere Vergleichung möglich scheint, so ist ein andres Selbstbildnis, auf das Herr Direktor Friedländer mich aufmerksam machte, um so wichtiger für die Kenntnis der persönlichen Erscheinung des Künstlers, und von großer Schönheit. Ein Gemälde des Lucas, eine neuere Erwerbung des Rijksmuseums, stellt einen Gottesdienst vor einem offenen Kirchenraum dar, scheinbar einen Bittgottesdienst, für den ich keine nähere Erklärung weiß. Rechts neben einem Kreise von Andächtigen, die der Predigt lauschen, steht abgesondert, aber doch in einem Zusammenhang mit dem kirchlichen Akt, eine Gruppe von sechs Männern, von denen zumal der Vorderste eine der Gestalten von übermäßiger Länge ist, die besonders auf den Werken von Leydens früherer und mittlerer Schaffenszeit oft entstellend wirken.

Alle bis auf einen zeigen unter sich eine Ähnlichkeit, als gehörten sie derselben Familie an; sie stehen dem Prediger zugewandt. Einer unter ihnen jedoch blickt zu uns heraus, doch ohne daß wir seinen Blick fassen könnten. Sein Nachbar legt ihm die Hand auf die Schulter, als wollte er ihn zur Teilnahme an der kirchlichen Handlung ermahnen. Wir sehen in das Antlitz des schwermütigen Mannes, den Dürer gezeichnet hat. Es ist jugendlich, hat aber längst den etwas bubenhaften Ausdruck verloren, der dem frühen Selbstbildnis etwas Unangenehmes gab. Es ist der Kopf eines versonnenen Jünglings, der sich gegen seine Umgebung abschließt. Diese tiefsinnigen, entrückten Augen mit den ungewöhnlich geschweiften Brauen und den pikanten Mund kennen wir von Dürers Zeichnung, und auch die Proportionen des unregelmäßig geformten Gesichtes mit den sonderbaren Wülsten der linken Wangenpartie, die schon an dem ersten Selbstporträt, wie auch auf dem Stich und noch mehr auf der Zeichnung Dürers auffallen und krankhaft aussehen, bestätigen die Annahme, daß Lucas auch hier sein eigenes Bild gegeben habe. Dieses Bildnis ist wichtig; denn es ist ein Bindeglied zwischen dem Braunschweiger und dem Liller Porträt, zwischen denen es in der Mitte steht. Könnte das Jugendbildnis mit der hängenden Lippe und dem listigen Blick an eine Selbstverspottung des Künstlers denken lassen, so scheint er hier versucht zu haben, sich möglichst vorteilhaft abzubilden. Die groteske Form des Mundes ist gemildert, auch die Nase nicht mehr so dreist aufgestülpt, sondern zeigt schon die allerdings auch nicht besonders schöne, etwas knollige Form wie auf der Dürerzeichnung. Der Ausdruck des Gesichtes ist unbestreitbar edel und von einer zarten Melancholie, die wir in Dürers Zeichnung zu wirklichen Leidenszügen vertieft sehen. Zwischen diesen beiden liegt das Selbstbildnis auf dem Stich von 1519, wir können also in diesen vier Werken wenigstens ein Jahrzehnt lang den Wandel in der Erscheinung des Leidener Meisters genau verfolgen.

Digitized by Google

WEITERE BEITRÄGE ZUR CHRONOLOGIE UND LOKALISIERUNG DER WERKE DES HAUSBUCHMEISTERS

Von LEO BAER

In dem vierten Hefte dieser Zeitschrift III, S. 145, hat Curt Glaser den beachtenswerten Versuch unternommen, die Werke des Hausbuchmeisters chronologisch anzuordnen. Da ich mich seit längerer Zeit mit derselben Aufgabe befaßt habe, möchte ich hier einiges über die Ergebnisse meiner eigenen Untersuchung mitteilen. Wenn die Resultate des Glaserschen Aufsatzes in einigen Punkten Übereinstimmungen mit meinen Notizen[1]) aufweisen, so dürfte diese Ähnlichkeit zweier unabhängig voneinander gemachten Beobachtungsreihen für die Richtigkeit dieser Ergebnisse sprechen. Andrerseits veranlassen mich einige wesentliche Verschiedenheiten in den Resultaten, auch meinen Versuch den Fachgenossen zu unterbreiten, in der Hoffnung, dadurch einige Klarheit in diese durchaus verwickelte Frage zu bringen. Die Übereinstimmung mit Glaser erstreckt sich, was ich von vornherein betonen möchte, auf die erste und die letzte Schaffensperiode des Meisters, was um so bemerkenswerter ist, als gerade hier äußere Anhaltspunkte für die Datierung nicht vorhanden sind. Die Beurteilung der mittleren Periode weist dagegen wesentliche Abweichungen auf. Aber auch meine Methode der Untersuchung ist eine andere. Glaser baute seine Zusammenstellung vornehmlich auf stilkritischen Beobachtungen auf. Er erkennt (S. 155) nur zwei Daten als beweiskräftige Anhaltspunkte für seine Chronologie an, ohne dieselben übrigens ausgiebig zu verwerten. Auch ich bin anfangs rein stilkritisch vorgegangen, d. h. ich habe die Stiche des Meisters so angeordnet, wie ich mir die Entwicklung eines großen Künstlers vorstellte. Im Laufe der Jahre sind mir jedoch so wichtige Gesichtspunkte anderer Art bekannt geworden, daß, ich mich nicht für berechtigt hielt, diese vollkommen zu ignorieren.

Zunächst ist, zumal wenn man auch die Bilder, Zeichnungen, Holzschnitte des Hausbuchmeisters und die Kopien nach seinen Werken berücksichtigt, die Zahl seiner sicher datierbaren Arbeiten nicht so klein, als Glaser anzunehmen scheint. Ich kenne drei datierte Werke seiner Hand: Mit Unrecht scheint mir Glaser die Boccaccio-Illustration von 1476 (Nr. 38 der folgenden Tabelle) anzuzweifeln (S. 154). Wer das Original gesehen hat, dessen Technik jede andere Hand, als die des Hausbuchmeisters ausschließt, der wird die Richtigkeit der Lehrsschen Zuweisung[2]) ohne weiteres anerkennen. Daß die Heidelberger Zeichnung von 1480 (Nr. 75) ein Werk unseres Meisters ist, wird, soweit es mir bekannt ist, jetzt von niemanden mehr in Zweifel gezogen. Bei dem Mainzer Marienleben von 1505 (Nr. 113—21) erscheint die Eigenhändigkeit des Meisters wenigstens in einigen Tafeln fast sicher nachweisbar. Jedenfalls ist die ganze Folge aus seiner Werkstatt hervorgegangen und von ihm selbst entworfen, so daß man sie bei jedem Versuch einer chronologischen Anordnung seiner Werke als wertvolles Material berücksichtigen muß.

Zu diesen sicher datierten gesellen sich fünf annähernd datierbare Arbeiten. Lehrs hat bereits[3]) darauf hingewiesen, daß das Rohrbach-Holzhausensche Wappen

(1) Ich habe bereits im Februar dieses Jahres die Ergebnisse dieser Untersuchung in einem Vortrage in der kunsthistorischen Sektion des Freien deutschen Hochstiftes verwertet.

(2) Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XXIII, S. 124, ferner Baer, Die illustrierten Historienbücher, S. 137 f. u. Geisberg im Cicerone I, S. 245ff.

(3) Kat. d. Kupferstiche d. german. Museums Nr. 85.

Digitized by Google

des Meisters b x s (Nr. 31) auf ein Original des Hausbuchmeisters zurückgeht und 1466—67 zu datieren ist: Es wurde entweder aus Anlaß der Hochzeit des Paares im Jahre 1466 oder 1467 bei der Geburt eines Sohnes angefertigt. Die Originalplatte der Kopie im Holzhausenschen Familienarchiv zu Frankfurt a. M. war, als sie um die Mitte der 50er Jahre des vorigen Jahrhunderts aufgefunden wurde, in einen Papierumschlag mit der Jahreszahl 1467 eingehüllt. — Auch die Datierung des „Hausbuches" (Nr. 33) selbst scheint mir nicht sehr schwierig zu sein. Ich glaube nicht, daß die Vermutung des Historicus[1]), die übrigens schon vorher von Harzen[2]) ausgesprochen worden ist, so ohne weiteres von der Hand zu weisen ist. Ich will sie hier noch einmal genauer präcisieren und weiter ausführen: Der Kaiser, der in der Mitte der „Wagenburg" des Hausbuches (S. 53 a, c) dargestellt ist, wie er einen Boten empfängt, ist zweifellos Friedrich III. Er hat in dem Zeltlager die Großen seines Reiches vereinigt, deren Wappenschilder auf den Zelten und Zeltstangen zu sehen sind. Daß hier nicht eine friedliche Zusammenkunft der Fürsten wiedergegeben ist, sondern daß Kriegszustand im Reiche herrscht, das ist durch den Gefangenen, der links unten auf dem Bilde herangeschleppt wird, deutlich zur Darstellung gebracht. Die Zeichnung muß einen Vorgang illustrieren, der sich nicht später als 1475 ereignet hat. Denn links von der Spitze des am meisten rechts befindlichen Zeltes erhebt sich die Standarte des Mainzer Erzbischofs Adolf von Nassau (der Nassauische Löwe mit dem Mainzer Rad), der 1475 gestorben ist. Nun läßt sich die ganze Darstellung mit keinem anderen geschichtlich bekannten Vorgang aus den in Betracht kommenden Jahren in Einklang bringen, als mit der Vereinigung der deutschen Reichsfürsten im Kaiserlichen Feldlager zu Andernach im Jahre 1475, um das von Karl den Kühnen belagerte Neuß zu entsetzen[3]). Da dieser Datierung der Zeichnung keinerlei stilkritische Gründe im Wege stehen, kann man sie, wie ich glaube, ohne weiteres hinnehmen und dadurch die Entstehungszeit des ganzen Hausbuches mit einiger Sicherheit festlegen. — Die Pariser Zeichnung des Kalvarienberges (Nr. 104) trägt die alte Datierung 1503. Diese ist etwas retouchiert und deshalb nicht ganz einwandfrei. Da sie sich aber recht gut unter die übrigen Werke dieser Entwicklungsperiode einreihen läßt, glaube ich auch dieses Datum nicht unberücksichtigt lassen zu dürfen. Für die Datierung des Gothaer „Liebespaares" (Nr. 123) hat C. Gebhardt[4]) eine einleuchtende Hypothese aufgestellt. Die Zuweisung dieses Bildes an den Hausbuchmeister erscheint mir, nachdem Grünewald, von dem wir jetzt ein sicheres, 1503 datiertes, Jugendwerk kennen, ausgeschaltet ist, durchaus berechtigt. Wenigstens wird die Mehrzahl der Forscher, die diese Tafel auf der Düsseldorfer Ausstellung an der Seite der „Verkündigung" des Mainzer Marienlebens gesehen haben, zu der Überzeugung gelangt sein, daß beide Bilder von einer Hand sind. — Endlich macht auch die Datierung der Holzschnitte des bei Peter Drach in Speier gedruckten „Spiegels menschlicher Behaltnis (Hain, 14935, unsere Nr. 70)", für deren Zuschreibung an den Hausbuchmeister im Cicerone II, 71 u. 190ff. mit Recht mit bemerkenswerter Einstimmigkeit eingetreten worden ist, keine besonderen Schwierigkeiten, obwohl das Buch selbst undatiert ist. Peter Drach beginnt seine Druckertätigkeit im Jahre 1477; das wäre also der früheste annehmbare Termin für die Datierung des Buches. Der Text desselben ist allein mit der Type 2 (nach Proctor und Haebler) ge-

(1) Kunstchronik N. F. V. Nr. 20 (1894).
(2) Naumanns Archiv VI, S. 18.
(3) Barante, Histoire des ducs de Bourgogne X, S. 312.
(4) Repertorium f. Kunstw. XXVIII, S. 466.

Digitized by Google

druckt[1]), die nach 1482 nur noch in Verbindung mit den späteren Typen (3, 4, 5 usw.) verwandt wird. Sicher sind die Holzschnitte vor 1489 entstanden. Denn die in diesem Jahre bei Peter Berger in Augsburg erschienene Ausgabe unseres Buches (Hain 14937) enthält Kopien der Speierer Holzschnitte. Wir möchten aber aus verschiedenen Gründen die Datierung 1478 bis 1479 in Vorschlag bringen: Abgesehen davon, daß die alleinige Verwendung der Type 2 beweist, daß Peter Drach zur Zeit der Drucklegung dieses Buches, noch keinen sehr ausgedehnten Betrieb hatte, so zwingt uns auch der Umstand, daß die Holzschnitte keinerlei Anlehnung an die Illustrationen der am 31. August 1476 bei Richel in Basel gedruckten Ausgabe desselben Werkes (Hain 14936) zeigen, den Beginn des Druckes der Speierer Ausgabe nicht viel später zu datieren. Denn, wenn Drach damals bereits die Baseler Ausgabe gekannt hätte, so hätte er, der Drucker- und Verlegerpraxis jener Zeit entsprechend, die er auch später selbst wiederholt befolgt hat, sicher nicht einen hervorragenden Meister mit der Herstellung originaler Entwürfe betraut, sondern einfach einen Kopisten angestellt, der die Baseler Illustrationen ausgebeutet hätte. Andererseits glauben wir nicht, daß das gut illustrierte Buch bereits 1477 erschienen sein kann, da es sich doch um eine sehr umfangreiche Aufgabe handelte, die sicher unseren Meister mindestens ein Jahr vollauf in Anspruch genommen hat.

Ferner kann ich für die Datierung einer größeren Anzahl von Werken unseres Meisters termini post und ante angeben. Erstere werden durch den Nachweis, daß er in einzelnen Fällen datierbare Werke anderer Künstler kopiert hat, letztere durch die zahlreicheren Kopien nach Arbeiten des Hausbuchmeisters bestimmt. In der diesem Aufsatze angehängten Tabelle finden sich ausführliche Angaben über diese Anhaltspunkte, weshalb ich der Kürze halber einfach darauf verweisen und nur als besonders beachtenswert die Kopien in der Schedelschen Chronik von 1493 (Nr. 10), in dem Gebetbuche des Eberhard vom Bart († 1496, vgl. unsere Nr. 11), in der Thuroczschen Chronik von 1488 (Nr. 30 u. 35) und auf dem Niedererlenbacher Altar von 1497 (Nr. 59) erwähnen möchte. Beachtenswert ist auch das, was wir von dem Leben und der künstlerischen Tätigkeit der Kopisten wissen. Von Geisberg besitzen wir eine umfassende Biographie Israhels van Meckenem, die auch eine Chronologie seiner Werke enthält. Die Chronologie der Werke dieses Kopisten ist für die Datierung der Originale als terminus ante zu verwerten. Jedenfalls müssen sämtliche Arbeiten des Hausbuchmeisters, die von Israhel van Meckenem kopiert worden sind (Nr. 62, 73, 74, 82, 87—89, 91 u. 96) vor 1503, dem Todesjahre des Kopisten, entstanden sein. Wenzel von Olmütz, ein anderer Kopist (vgl. Nr. 30, 55, 56) hat nach Lehrs[2]) wahrscheinlich nicht mehr das XVI. Jahrhundert erlebt. Die Kopien des Meisters b × s (Nr. 11—18, 30, 31, 47, 48, 55, 56) erstrecken sich nur auf die Werke der Frühzeit unseres Meisters. Ich glaube, daß dieser Kopist etwa 1480 gestorben ist. Leider konnte ich nicht in allen Fällen dem Verhalten der Kopisten unserem Meister gegenüber nachgehen. Von den meisten Kopien existieren keine Reproduktionen. Und ich hatte nicht immer Gelegenheit, die weit verstreuten Originale nachzuprüfen. Oft ist auch schwierig aus den teilweise ver-

(1) Nach freundlicher Mitteilung des Herrn Prof. Schorbach in Straßburg. Prof. W. L. Schreiber in Potsdam macht mich darauf aufmerksam, daß noch ein zweiter Druck dieses Buches mit denselben, freilich sehr abgenutzten, Holzschnitten existiert, der mit Drachs Type 18, die erst seit 1493 vorkommt, gedruckt ist. Derselbe beginnt: Das ist der spiegel der menschen behalt- || nysse mit den euangelien vnd mit episte || len nach der zyt des iares. || Exemplare dieser Ausgabe befinden sich in Coblenz, Mainz (Inc. 390), München Univ.-Bibl.

(2) Wenzel von Olmütz. Dresden 1889. S. 32.

Digitized by Google

schlechterten Kopien zu erkennen, ob sie wirklich auf, vielleicht verschollene, Originale des Hausbuchmeisters zurückzuführen sind. Ich glaube aber, daß sich auf diesem Wege noch weitere Anhaltspunkte gewinnen lassen.

Noch ein anderer Gesichtspunkt ist bei unserer Chronologie zu berücksichtigen. Einige Radierungen und Bilder unseres Meistes sind Pendants oder gehören auch größeren Folgen an. Wo das der Fall ist, müssen wir daher annehmen, daß diese zusammengehörigen Arbeiten gleichzeitig entstanden sind. So sind die Nummern 2—3, 21—22, 25—26, 34—35, 47—48, 55—56, 71—72, 73—74 und 94—95 Pendants. Von den Tafelbildern 49—50, 67—69, 83—84 und 113—121 müssen die zusammengehörigen Stücke natürlich auch etwa um dieselbe Zeit gemalt worden sein, ebenso wie bei den Zeichnungen 23—24 und 135—36. Zu größere Folgen gehören die „spielenden Kinder" Nr. 11—18, die Originale von Nr. 87—89, die Porträtserie 124 bis 126, das Marienleben 111—112 und die Passion 137—39, die freilich alle, wie es scheint, unvollständig erhalten sind. Die vier Propheten (Nr. 40—43) und Johannes der Täufer (Nr. 39) sind allein von einer Folge, die offenbar auch alle Apostel umfaßte, übrig geblieben. Daß diese fünf Blätter zusammengehören, beweist das Format und die gleichartige kastenförmige Einfassung. Zu einer anderen Heiligenserie sind die Nummern 98—101 zusammenzufassen. Vielleicht gehört auch Nr. 102 dazu. Diese Blätter sind jedoch in den erhaltenen Exemplaren zum Teil so scharf beschnitten, daß sich hier eine Entscheidung nicht mit derselben Sicherheit fällen läßt. Endlich bilden die Nummern 130—132 wahrscheinlich ein Triptychon, das das Leben Christi in seinen Hauptmomenten (Kindesunschuld, Leiden und Erhöhung) zur Darstellung bringen sollte. Glaser scheint mir die Zusammengehörigkeit dieser Stiche nicht immer genügend beachtet zu haben. Andererseits hat ihn die Abdrucksverschiedenheit bei einigen von den nur in einem Exemplare erhaltenen Blättern zu Fehlschlüssen verleitet. Die Technik des Meisters ist schuld daran, daß uns einige seiner Radierungen nur in sehr schwachen Abdrücken, andere stark überarbeitet erhalten sind. Der Gesamteindruck ist zuweilen verwischt worden; und der reine Stilkritiker könnte dadurch in manchen Fällen leicht dazu geführt werden, zusammengehörige Blätter verschiedenen Entwicklungsperioden des Meister zuzuweisen. — In letzter Linie darf auch die Kostümkunde bei unserer chronologischen Anordnung ein Wort mitreden. Die überlangen spitzen, modischen Schuhe der 70er und 80er Jahre kommen im ersten Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts nicht mehr vor. Werke, in denen wir Figuren mit derartigem Schuhwerk antreffen, sind deshalb in die erste und mittlere Periode zu verweisen.

Diese Anhaltspunkte geben uns ein festes Fundament, auf dem nunmehr die Stilkritik aufbauen kann, indem sie verwandte Radierungen, Gemälde, Zeichnungen und Holzschnitte in die Nähe der datierbaren Werke einordnet. Das Gesamtbild, das sich aus dieser Untersuchung ergab, zeigte manche Übereinstimmung mit dem ursprünglichen, auf Grund der reinen Stilkritik gemachten Versuch, aber auch einige nicht unwesentliche Abweichungen. Das Werk eines großen Künstlers — und für einen solchen halte ich den Hausbuchmeister — läßt sich eben nicht so bis ins einzelne hinein schematisieren, wie das eines Handwerkers. Wir sind daher nicht erstaunt, wenn uns in der Entwicklung, wie sie sich aus den gegebenen Tatsachen darstellt, einiges sprunghaft und unvermittelt erscheint. Dieser Eindruck muß aber auch noch durch einen anderen Umstand seine Erklärung finden. Es ist uns nur ein kleiner Teil des Oeuvre des Hausbuchmeisters erhalten. Seine Radierungstechnik, die Behandlung der Platte mit der kalten Nadel, ermöglichte bloß eine beschränkte Anzahl von Abdrücken. Die meisten seiner erhaltenen Radierungen

Digitized by Google

sind daher Unika, und wir haben guten Grund anzunehmen, daß viele verloren gegangen sind. Eine Stütze für diese Annahme bildet auch die Unvollständigkeit der erhaltenen Folgen und die Existenz zahlreicher Kopien nach verschollenen Arbeiten des Meisters. Wenn wir auch in der folgenden Liste 140, und zum Teil recht umfangreiche, Arbeiten des Meister anführen können, so glaube ich doch nicht, daß wir mehr als etwa den fünften Teil des Gesamtwerkes dieses langlebigen Künstlers besitzen. Die Lückenhaftigkeit des erhaltenen Oeuvre gibt uns eine Erklärung dafür, daß wir bei manchen Perioden seiner künstlerischen Entwicklung nur wenige Werke in unsere Tabelle einfügen konnten, und daß oft die zur Vervollständigung des Gesamtbildes notwendigen Übergangserscheinungen fehlen.

Da ich in den Kreis meiner Betrachtungen nicht nur die erhaltenen Radierungen unseres Meisters, sondern auch Werke aus anderen Gebieten seines künstlerischen Schaffens eingeschlossen habe, so bin ich gezwungen, die Zuweisung dieser Arbeiten an unseren Künstler, soweit sie nicht allgemein anerkannt ist, zu rechtfertigen. Die Richtigkeit der Auswahl, die ich aus der großen Anzahl von Kunstwerken, die mit dem Namen des Hausbuchmeisters in Zusammenhang gebracht worden sind, getroffen habe, kann freilich mit den Mitteln, die uns zur Verfügung stehen, nicht bewiesen werden. Sie ist von persönlichen Anschauungen abhängig und wird sicher nicht alle überzeugen. — Die Zusammenstellung der Radierungen des Hausbuchmeisters, die Lehrs in der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1893/94 veröffentlicht hat, hat, soweit es mir bekannt geworden ist, allgemeine Anerkennung erfahren. Die eigenartige Technik dieser Radierungen, die von keinem anderen Künstler des XV. Jahrhunderts angewandt worden ist, schließt auch jeden Zweifel an der Zusammengehörigkeit jener Blätter aus. Über den Boccaccio-Stich (Nr. 38) habe ich bereits oben gesprochen. Beachtenswert sind auch die Kopien nach verschollenen Radierungen des Meisters, die Lehrs[1]) ebenfalls zusammengestellt hat, die ich aber, wie oben bereits gesagt, nicht alle in der folgenden Tabelle berücksichtigen konnte. Die Liste von Lehrs möchte ich dagegen noch um 4 Blatt erweitern. Der „Liebesgarten" des Monogrammisten W H [Wolf Hammer?] (Nr. 77), eines unbedeutenden Kopisten, der nie imstande gewesen wäre, eine so vollendete Komposition selbständig zu erfinden, zeigt in Komposition, Auffassung, Empfindungsweise, in den Darstellungen des Figürlichen und der Landschaft so viel Verwandtschaft mit beglaubigten Werken des Hausbuchmeisters, daß man hier mit gutem Gewissen eine Vorlage dieses Künstlers voraussetzen darf, wenn auch der Kopist offenbar in vielen Einzelheiten hinter dem Original weit zurückgeblieben ist. Das Blatt weist vor allem zahlreiche Ähnlichkeiten mit den Zeichnungen des Hausbuches selbst auf, so daß man leicht versucht werden könnte, es in die Nähe desselben einzuordnen. Trotzdem veranlassen mich die in Länge gezogenen Proportionen der Figuren und die ausgebildete Landschaft, eine etwas spätere Entstehungszeit für das der Kopie zugrunde liegende Original anzunehmen. — In die letzte Entwicklungsperiode unseres Meisters gehören, wie ich glaube, die drei Porträt-Stiche, die in der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1890 Nr. 14—16 (unsere Nr. 124—26) dem Meister W B mit dem Schlangenstabe zugewiesen werden. Die Verwandtschaft dieser Blätter mit den Spätwerken des Hausbuchmeisters ist so groß, daß ich sogar vermuten möchte, daß die uns erhaltenen Abdrücke von den aufgestochenen Originalplatten des Hausbuchmeisters abgezogen sind, und daß W B mit dem Schlangenstabe nur eine Verlegermarke ist, was, wie wir

(1) Internationale Chalkographische Gesellschaft. 1893/94. S. 8.

Digitized by Google

aus analogen Fällen schließen können, im XV. und XVI. Jahrhundert nichts ungewöhnliches war. Aber selbst die Überarbeitung der Platte hat die außerordentliche Schönheit des Entwurfs nicht vollkommen verwischen können. In diesen Porträts offenbart sich eine so große Sicherheit in der technischen Behandlung und in der Durchbildung der Formen, eine solche Schärfe der Charakteristik und ein so ungewöhnliches Stilgefühl, wie wir es sonst nur bei den reifsten Arbeiten der größten Künstler finden. — Die Holzschnitte des bei Drach in Speier gedruckten „Spiegels menschlicher Behaltnis" (Nr. 70) habe ich bereits oben erwähnt. Die Vorzeichnungen unseres Meisters sind durch den Formschneider offenbar arg verschlechtert worden, so daß man bei einigen derselben nicht mehr unterscheiden kann, ob hier nicht auch bei den Entwürfen Schülerhände beteiligt gewesen sind. Ebenso sind die Holzschnitte des 1491 in Mainz bei Maydenbach herausgegebenen „Hortus sanitatis" (Hain 8944), des bei demselben Drucker erschienenen „Dotendantz" (Copinger II 3733) und der von Schoeffer 1492 gedruckten „Sachsenchronik" (Hain 4990), die manche ebenfalls unserem Meister zuschreiben wollen, sehr schlecht geschnitten. Ich neige, im Gegensatze zu früher von mir vertretenen Behauptungen[1]), jetzt mehr dazu, hier ausschließlich Werkstattarbeit anzunehmen. — Die 8 von Storck[2]) als „sicher echt" angeführten Zeichnungen möchte ich ohne weiteres anerkennen. Die von demselben als „zweifelhaft, bezugweise der Richtung des Meisters angehörend" aufgezählten sind alle von nur geringer Bedeutung für die Beurteilung des Oeuvre unseres Meisters. Sicher scheint mir keine derselben eigenhändig zu sein. Besondere Beachtung verdient von ihnen nur die Wappenzeichnung der Albertina (Storck Nr. 4, meine Nr. 37). Sie ist, wie ich glaube, die Kopie einer verschollenen Radierung des Hausbuchmeisters: Der Entwurf ist großartig, die Ausführung aber ängstlich und verrät den Kopisten. Die von Storck kürzlich[3]) veröffentlichte Zeichnung der Baseler öffentlichen Kunstsammlung „Kämpfende Ritter" steht dem Meister nahe, ist aber doch wohl nur eine Schülerarbeit. Dagegen ist das Skizzenbuchblatt, das aus der Sammlung Lanna in den Besitz des Berliner Kupferstichkabinets überging (Nr. 135—136), eine ausgezeichnete und sicher echte Arbeit unseres Meisters, vielleicht seine bedeutendste Zeichnung, die uns erhalten ist, ein vorzügliches und charakteristisches Werk seines Spätstils. Der Anteil des Hausbuchmeisters an den Zeichnungen des Hausbuches selbst (Nr. 33) ist m. E. von Bossert[4]) und Storck[5]) zu stark eingeschränkt worden. Die Zeichnungen scheinen mir[6]) mit Ausnahme der kolorierten Blätter 3a und 24b bis 25b, die Kopien nach dem Meister E S enthalten, alle von einer Hand zu sein. Stilistische Abweichungen und sogar hie und da auftretende Schwächen in der Durchbildung der Einzelheiten erklären sich durch die Größe der Aufgabe. Dem noch jugendlichen Meister mag bei dieser Arbeit, die ihn wohl längere Zeit in Anspruch genommen hat, manches weniger geglückt sein, er wird auch nicht alles mit derselben Sorgfalt ausgeführt haben. Im allge-

(1) Die illustrierten Historienbücher d. XV. Jahrh. S. 164 f.

(2) Monatshefte f. Kunstwissenschaft II, S. 265.

(3) Monatshefte III, Tafel 66.

(4) Vgl. Kunstchronik N. F. XXI 350. Daß der größte Teil der Hausbuchzeichnungen, die bisher der Mehrzahl der Forscher als die Offenbarungen einer neuen Kunstepoche erschienen, das Werk eines alternden Künstlers (des Heinrich Lang, der, wie Bossert annimmt, etwa 1425 geboren ist) sind, ist nicht sehr wahrscheinlich.

(5) Monatshefte für Kunstwissenschaft III, S. 285f.

(6) Auf Grund einer eingehenden Nachprüfung der Originale auf Schloß Wolfegg.

Digitized by Google

meinen ist aber die Verwandtschaft aller dieser Zeichnungen, die Einheitlichkeit in Auffassung, Stil und Empfindungsweise so in die Augen fallend, daß die Beteiligung mehrerer Hände ausgeschlossen sein dürfte. Die Zeichnungen der Herpin-Handschrift in der königlichen Bibliothek in Berlin verraten nur eine entfernte Verwandtschaft mit den Werken unseres Meisters und sind allerhöchstens Werkstattarbeiten. — Die Zahl der Tafelbilder, die dem Hausbuchmeister zugewiesen worden sind, ist so groß, daß ich mich darauf beschränken muß, nur diejenigen zu erwähnen, die m. E. wirklich große Verwandtschaft mit den beglaubigten Werken unseres Künstlers besitzen. Andrerseits glaube ich aber doch auch solche Tafeln, die vielleicht nicht ganz eigenhändig sind, jedoch sicher in seiner Werkstatt und nach seinen Entwürfen fertiggestellt wurden, bei unserer Chronologie nicht ganz unberücksichtigt lassen zu dürfen. Bei der Zuweisung von Gemälden an unseren Meister, der von Haus aus wohl nicht Maler gewesen ist, ist in Betracht zu ziehen, daß ihm offenbar die Maltechnik große Schwierigkeiten bereitete. Was er entwarf, konnte er nie so, wie er es wollte, in ein farbiges Bild umsetzen. Daraus erklärt sich ein auffallender qualitativer Abstand zwischen seinen Radieruugen und Zeichnungen einerseits und seinen Gemälden andrerseits, eine Erscheinung, die übrigens bei vielen anderen seiner Zeitgenossen (auch bei Dürer) zu Tage tritt. Von den Gemälden dürften Nr. 49—50, 67—69, 97, 103 u. 106 ohne weiteres von allen Fachgenossen anerkannt werden. Die Sigmaringer „Auferstehung" (Nr. 9) ist in der Komposition, Ausdrucksgestaltung und Perspektive befangen und unbeholfen. Wenn man vor dem Original steht, treten aber diese Fehler angesichts der glänzenden Farbenbehandlung zurück. Sie ist m. E. ein Jugendwerk des Meisters; wir finden in ihr mancherlei Analogien zu den Radierungen, die wir seiner Frühperiode zugewiesen haben. Über den Kölner „Tod der Maria" (Nr. 45) möchte ich mir noch kein abschließendes Urteil erlauben, ehe ich nicht noch einmal das Original nachgeprüft habe. Das Bild zeigt, wenigstens soweit ich es nach der Photographie beurteilen kann, mancherlei Einflüsse der Kölner Malerschule. Gehört es unserem Meister an, so ist es wohl während eines Aufenthaltes desselben in Köln entstanden. Die „Kreuzigung" in Darmstadt (Nr. 83) und die dazugehörigen Engel in Basel (Nr. 84) sind ein Werk von außerordentlichen Qualitäten, von überraschender Feinheit, vollendeter Erhabenheit und Ruhe der Auffassung. Haben auch einige Forscher, in Anbetracht der technischen Abweichungen, die diese Tafel im Vergleich mit den Gemälden seiner Frühzeit aufweist, bisher gezögert, dasselbe in das Oeuvre unseres Meisters aufzunehmen, so werden sie, wie ich glaube, jetzt, nachdem Lehrs die Oldenburger Anna Selbdritt (Nr. 106) anerkannt hat, weniger skeptisch sein. Das Darmstädter Bild bildet eine gute Überleitung von den Frühbildern des Meisters zu den Alterswerken. Seine Jugendbilder sind ziemlich breit gemalt, die Lokalfarben stark leuchtend und unvermittelt nebeneinander gesetzt. In den Spätwerken wird er glatter, geleckter, die Übergänge sind feiner, Lasuren werden häufiger angewandt und heben die Harmonie des ganzen. Noch deutlicher zeigen sich diese Tendenzen, die mit den künstlerischen Bestrebungen der Renaissance in Einklang stehen und in Dürer ihren typischen Vertreter haben, bei dem Mainzer Marienleben (Nr. 113—21) und dem Gothaer Liebespaar (Nr. 123). Ich glaube wenigstens in den meisten Tafeln des Mainzer Zyklus die Hand unseres Meisters erkennen zu dürfen[1]); das Liebespaar halte ich für ganz eigenhändig. Von Schul-

(1) M. E. sind der „Tempelgang", die „Verkündigung", die „Heimsuchung" und die „Darstellung im Tempel" ganz eigenhändig, die „Geburt Christi" und die „Anbetung" von Schülern vollendet, die drei übrigen Tafeln nach den Entwürfen des Meisters ganz von Schülern gemalt.

Digitized by Google

bildern, die wenigstens beachtenswerte künstlerische Werte aufweisen, möchte ich nur das Triptychon in der Stiftskirche zu St. Goar, die Anbetung in Schleissheim und den Flügel mit St. Nicolaus, Quirinus, Barbara und Magdalena im Städtischen Historischen Museum zu Frankfurt a. M. erwähnen. Sie scheinen mir nicht eigenhändig zu sein, sind aber vielleicht unter den Augen des Meisters entstanden.

Versuchen wir nun auf Grund der durch unsere Chronologie gewonnenen Ergebnisse uns ein Bild davon zu machen, wie sich das Leben des Hausbuchmeisters in seinen Grundzügen gestaltet hat! Sein Geburtsdatum wäre Ende der 30er oder Anfang der 40er Jahre anzusetzen, der Beginn seiner Künstlerlaufbahn Ende der 50er oder Anfang der 60er Jahre. Die Radierungen, die wir in seine Frühperiode verlegen, verraten den Anfänger durch die Unbeholfenheit der Zeichnung, die Mängel in der Perspektive und in der Auffassung der Proportionen (vgl. z. B. Nr. 5) und durch die in die Augen fallende Unbeholfenheit in der Bewältigung der Technik, die wenig kompliziert und zuweilen hart ist. Die Typendurchbildung und die Auswahl der Motive zeigt eine große Verwandtschaft mit Arbeiten des Meisters E S, die Geisberg[1]) Ende der 50er und Anfang der 60er Jahre datiert. In einem Falle (Nr. 10) hat der Hausbuchmeister sogar den Meister E S direkt kopiert und die beiden Wilden (Nr. 2 u. 3) erinnern lebhaft an die Spielkarten dieses Künstlers. M. E. ist man deshalb zu der Annahme berechtigt, daß unser Künstler in der Werkstatt des Meisters E S gelernt hat. Ich glaube mit Bossert[2]), daß diese Werkstatt in Konstanz gestanden hat, jener Stadt, die eine der bedeutendsten deutschen Kunstzentren im XV. Jahrhundert gewesen sein muß, und die durch ihre künstlerische Tradition und die Schönheit ihrer Lage dem jungen Künstler Gelegenheit bot, wertvolle Anregungen aller Art in sich aufzunehmen. Schon in seinen Frühwerken, auch bei jenen, die ich noch in seine Lehrlings- und Gesellenzeit verlegen möchte, tritt seine Eigenart deutlich hervor: Er arbeitet von vornherein nur mit der kalten Nadel und legt das Hauptgewicht seiner künstlerischen Betätigung auf eine weiche und malerische Ausdrucksgestaltung, auf eine tonige Behandlung von Licht und Schatten. Zudem zeigt die Vergleichung seiner hl. Maria Magdalena (Nr. 10) mit dem Vorbild des Meisters E S, daß der Hausbuchmeister die größere künstlerische Persönlichkeit gewesen ist und daß er schon damals seinem Lehrer überlegen war. Er mag 6 bis 8 Jahre in der Lehre gewesen sein und etwa 1466 nach Frankfurt gekommen sein, wo er sich wahrscheinlich zunächst als „Wappenmaler" niederließ. Unter den 9 Wappendarstellungen (Nr. 19—22, 24, 31, 33, 36, 37), die wir in diese Periode verlegen, gehören drei Frankfurter Familien an, Nr. 21 und 22 der Familie Knoblauch und Nr. 31 dem Paare Rohrbach-Holzhausen. Als er den Auftrag zu letzterem erhalten hatte, zeigten sich offenbar die Nachteile seiner Radiertechnik. Die Kaltenadelarbeit eignete sich nicht für die Herstellung eines Wappens, das in großer Auflage gedruckt werden sollte. Seine Auftraggeber waren daher offenbar unzufrieden mit der Ausführung und übertrugen die Herstellung desselben dem Kopisten b x s, der nunmehr nicht nur den Entwurf des Hausbuchmeisters kopierte, sondern sogar auch ohne Skrupel seine eigene Marke auf der Platte anbrachte. In dieser Periode bildet unser Meister einen selbständigen Stil aus, er wird der typische Hausbuchmeister, als welcher er zuerst bekannt und in weiten Kreisen populär geworden ist. Er muß damals ein lustiger junger Geselle gewesen sein, eine echte Künstlernatur, die sich sorgenlos in die volle Ungebundenheit des Lebens hinein-

(1) Die Anfänge des deutschen Kupferstichs u. der Meister E. S. S. 112 f.
(2) Monatshefte f. Kunstwiss. III, S. 287.

Digitized by Google

stürzte, um alles zu genießen und alles zu beobachten. Die Radierungen dieser Periode, die ausschließlich weltliche Vorwürfe haben, jene modischen Darstellungen, die uns eine so unschätzbare Illustration zur Kulturgeschichte jener Zeit geben, zeigen diese ungebundene Lebensfreude. Seine Technik wird mit der Zeit immer plastischer, aber zugleich auch weicher und malerischer. Im Jahre 1475 hat unser Meister, wahrscheinlich im kaiserlichen Heerlager, das sich zum Entsatze von Neuss vereinigte, den Burgunderkrieg mitgemacht. Dort empfing er Eindrücke, die er in den Kriegsdarstellungen des Hausbuches (Nr. 33) verwertet hat, das die Krönung seines Jugendwerkes bildet. Wahrscheinlich ging er von Andernach aus, dem Sitz des kaiserlichen Lagers, sofort nach den Niederlanden. Im Jahre 1476 finden wir ihn in Brügge im Dienste des Colard Mansion. Wie die niederländischen Meister auf seine Kunst eingewirkt haben, darauf hat Geisberg[1]) bereits hingewiesen. Außer dem Boccaccio-Stich (Nr. 38) ist wahrscheinlich noch eine größere Propheten- und Heiligenfolge (Nr. 39—43) dort entstanden, die ebenfalls niederländischen Einfluß verrät. Mit dem Boccaccio-Stich begegnete unserem Meister ein ähnliches Mißgeschick, wie vorher mit dem Holzhausen-Rohrbach-Wappen. Von seiner Platte konnten nicht so viel Abzüge hergestellt werden, um damit die Auflage eines gedruckten Buches zu illustrieren, weshalb ihm der Verleger Colard Mansion den Auftrag entzog und denselben einem anderen Stecher, dem sog. Boccaccio-Meister, übertrug, der einfach den Entwurf des Hausbuchmeisters kopierte[2]). Auf der Rückreise von den Niederlanden, wo er sich wohl nur kurze Zeit aufgehalten hat, ist vielleicht in Köln die Tafel des „Marientodes" (Nr. 45) entstanden. Wahrscheinlich ging er dann sofort nach Speier, wo ihn die jetzt in Freiburg aufbewahrten Tafelbilder (Nr. 67—69) und die Illustrationen zu dem „Spiegel der menschlichen Behaltnis" (Nr. 70) beschäftigt haben. Der doppelte Mißerfolg, in Frankfurt a. M. und in Brügge, wird wohl der Grund gewesen sein, weshalb er nunmehr den Versuch machte, seinen Stil und seine Technik zu ändern. Vorbildlich wurde ihm bei diesem Unternehmen sein großer Zeitgenosse und Rivale Martin Schongauer, der sich schon zu seinen Lebzeiten einer allgemeinen Beliebtheit erfreuen durfte, was wir aus der großen Verbreitung und den Auflagen seiner Blätter schließen dürfen. Unser Meister suchte nun Schongauer nachzuahmen, sein Strich wird schärfer, präziser, die Konturen werden hart umrissen (hie und da hat er damals vielleicht auch den Grabstichel verwendet), er zeichnete jetzt, wie Schongauer, vorzugsweise religiöse Bilder, die damals einen großen Verkaufsmarkt hatten, bevorzugte einzelne Heiligengestalten, die durch die Monumentalität ihrer Konzeption in die Augen fallen. Aber nicht nur in der Auswahl der Motive (religiöse Darstellungen, einzelne Heilige und Genreszenen, Bauern, Zigeuner usw.) suchte er es seinem Vorbilde gleichzutun, zuweilen kopierte er sogar Einzelteile von Schongauerschen Kompositionen (Nr. 57 u. 66). Trotzdem glaube ich nicht annehmen zu müssen, daß unser Meister, der sich damals bereits den Vierzigern näherte, noch einmal zu Schongauer in die Lehre gegangen ist. Die Blätter des Kolmarers, die damals auf den Märkten in großer Menge verkauft wurden, gaben ihm ohnedies leicht Gelegenheit, Schongauers Stil und Technik kennen zu lernen. Im Jahre 1480 ist der Hausbuchmeister in Heidelberg am Hofe Philipps des Beständigen von der Pfalz (Nr. 75). Vielleicht hat sich dadurch seine finanzielle Lage gebessert, das höfische Leben mag ihm neue Anregungen gegeben und auch auf seine künstlerische Tätigkeit von Einfluß gewesen

(1) Cicerone I, S. 245ff.

(2) Vgl. Baer, Die illustrierten Historienbücher, S. 137ff.

Digitized by Google

sein. Er wird auch wohl mit der Zeit eingesehen haben, daß ihm der Schongauerische Stil und jene Technik nicht lag, daß sie seiner Art eigentlich immer fremd gewesen ist. Jedenfalls macht sich in seinen Arbeiten, die uns aus dieser Periode erhalten sind, eine bedeutsame Wandlung nach der Richtung hin bemerkbar, daß er nunmehr allmählich zu seiner früheren Zeichnungsweise zurückkehrte und auch wieder weltliche Vorwürfe bevorzugte, freilich zuweilen mit einem schwermütigen, mystischen Einschlag (Totentanzdarstellungen Nr. 76 u. 78). Die Zahl seiner Werke, die dieser Periode angehören, ist besonders dürftig. Was wir davon besitzen, gehört aber auch zu den eindruckvollsten und edelsten Monumenten der deutschen Kunst aus dem Ende des XV. Jahrhunderts. Sie sind das Werk eines Meisters, der auf der Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit steht. Er hat inzwischen außerordentlich viel gelernt, besonders in der Durchbildung des Körperlichen und in der Naturbeobachtung. Durch die Art seiner Technik erzielt er nunmehr eine ungewöhnliche Plastik in der Durchbildung der Formen, die Feinheit der Strichelung, die die zartesten Übergänge zur Darstellung bringt, ist besonders bewundernswürdig. In der Wiedergabe der Tiere (Nr. 90, 91, 93) zeigt er einen Naturalismus, der alles, was das „mittelalterliche Hausbuch" enthält, weit hinter sich läßt. Es gelingt ihm jetzt zum ersten Male, die große Landschaft mit richtiger Perspektive (Nr. 80, 85, 93) wiederzugeben und seinen Kompositionen dadurch einen stimmungsvollen Hintergrund zu verleihen. Gegen Ende dieser Periode finden wir auf seinen Radierungen wiederholt Bodenseelandschaften (Nr. 82, 85, 93), was uns einen Hinweis auf seinen damaligen Aufenthaltsort gibt. Um die Wende des Jahrhunderts tritt nun in der Auffassung der Formen und in seiner Typengestaltung eine neue Wandlung ein. Er bevorzugt ein durch Schiefstellung etwas in die Länge gezogenes Gesichtsoval, die Bewegungsmotive werden mannigfaltiger, Kontrapostgesetze sind nunmehr sein künstlerischer Kanon (vgl. Nr. 99). Vielleicht hat er damals Bilder von Grünewald gesehen und ist durch ihre wilde Bewegtheit angezogen worden. Jedenfalls bestehen hier Beziehungen zu dem Triptychon der Aschaffenburger Galerie (Marienaltar Nr. 7—11), in dem Thode[1]) ein Jugendwerk Grünewalds vermutete, die noch nicht genügend geklärt sind. Um diese Zeit sind eine große Heiligenfolge (Nr. 98—101) und die herrlichen Blätter „Maria am Rosenstock" (Nr. 107) und der „hl. Georg" (Nr. 108) entstanden. Auch hier finden wir zuweilen wieder Bodenseemotive (Nr. 107, 108). Im Jahre 1505 ist unser Meister wieder am Mittelrhein, wo er offenbar, wie wir aus der Existenz zahlreicher seiner Schule angehörender mittelrheinischer Tafelgemälde schließen dürfen, eine große Werkstatt hatte. In dem „Mainzer Marienleben" (Nr. 113—21) finden wir wieder einen etwas abweichenden Stil, besonders eine rundere Durchbildung des Gesichtovals. Die außerordentlich sorgfältig ausgeführten Porträts (Nr. 124—28), der „Johanneskopf" (Nr. 122) und „Christus und Maria" (Nr. 129) gehören ebenfalls in diese Periode an. Ihre monumentale Auffassung erinnert an manches, was Dürer in diesen Jahren geschaffen hat. Das Gothaer „Liebespaar" (Nr. 123) ist wahrscheinlich um 1507 im Elsaß entstanden[2]). In seinem letzten Stil ringt sich der Hausbuchmeister zu einer Einfachheit der zeichnerischen Formendurchbildung und andererseits zu einer solchen Kühnheit der Lichtauffassung durch, die nur noch in den Spätwerken Rembrandts eine Analogie findet. Ein fast erschreckender Naturalismus zeigt sich in der „Anbetung" (Nr. 138) und in der „Beschneidung" (Nr. 139), zu-

(1) Jahrbuch d. k. preuß. Kunsts. XXI. S. 130.

(2) Vgl. Gebhardt im Repertorium f. Kunstw. XXVIII, S. 466.

Digitized by Google

gleich aber auch eine solche Reife und Gewaltsamkeit in der Konzeption, wie sie nur bei einem Künstler, der ein langes Leben hinter sich hat, und bei dem sich andererseits auch eine für das Alter typische optische Degeneration bemerkbar macht (vgl. Tizian, Tintoretto, Rembrandt, Carrière), denkbar sind. Hervorzuheben ist bei diesen Radierungen auch eine außerordentliche religiöse Vertiefung in der Auffassung biblischer Vorgänge (die er jetzt wieder fast ausschließlich behandelte), was uns, wie nichts anderes, den großen Abstand vor Augen führt, der diese Arbeiten des Alters von denjenigen der Jünglingszeit trennt. Gegen 1510 wird unser Meister gestorben sein.

Wie wir sehen, gibt uns diese Art der Betrachtung des Oeuvre des Hausbuchmeisters auch einige Anhaltspunkte für die Geschichte seines Lebens. Nur das wesentliche will ich noch einmal kurz hervorheben: Die Tätigkeit unseres Meisters erstreckt sich über eine lange Reihe von Jahren; er muß ziemlich alt geworden sein und wird wohl das Greisenalter erreicht haben. Er war ein Wanderkünstler, unstet, immer verlangend neues zu sehen und neue Anregungen in sich aufzunehmen. Wir finden ihn erst in Konstanz (?), dann in Frankfurt a. M. (ca. 1467), in Andernach (1475), in Brügge (1476), in Köln (?), in Speier (ca. 1478), in Heidelberg (1480), später am Bodensee, dann am Mittelrhein (Mainz 1505) und zuletzt im Elsaß (ca. 1507). Aus diesem Wanderleben erklärt es sich, daß in seinen Arbeiten wiederholt die Beeinflussung durch andere Künstler nachweisbar war. Er geht vom Meister E S aus, lernt von den Niederländern, den Kölnern und Schongauer, vielleicht auch noch von Grünewald und Dürer. Dabei bleibt er aber immer sich selbst treu, ein durchaus eigenartiger Künstler, der trotz aller Anregungen stets bestrebt ist, eine originelle Formensprache auszubilden. Er ist nie befriedigt, stellt immer neue Versuche an, lernt und entwickelt sich bis in sein hohes Alter hinein, wo er sich zu Rembrandtischer Größe emporarbeitet. Das alles zeigt eine ungewöhnliche Lebenskraft. Und je mehr wir uns in die Biographie dieses Meisters zu vertiefen suchen, desto deutlicher erkennen wir, daß er eine Persönlichkeit von derartig genialen Anlagen gewesen sein muß, wie sie selbst die bekanntesten Künstler, die die Kunstgeschichte nennt, nur selten aufweisen. Hoffentlich werden wir einmal durch glückliche Urkundenfunde in die Lage versetzt werden, das Dunkel, das noch über dieser Persönlichkeit lagert, zu zerstreuen.

Was nun die folgende chronologische Anordnung der Werke des Hausbuchmeisters angeht, so bin ich mir vollkommen klar darüber, daß dieselbe nur einen provisorischen Wert haben kann. Wenn auch einige Daten festgelegt sind, so ist es doch mehr oder weniger Gefühlssache, ob man das eine oder das andere undatierte Werk an dieser oder jener Stelle einreiht. Ich hoffe auch, daß mit der Zeit neue Anhaltspunkte für die Datierung dieser Arbeiten des Hausbuchmeisters bekannt werden. Wenn ich trotzdem meiner Liste eine fortlaufende Numerierung gegeben habe, so ist dies nur darum geschehen, um in den vorausgehenden Erläuterungen leichter auf sie verweisen zu können.

CHRONOLOGISCHE ÜBERSICHTSTABELLE ÜBER DIE WERKE DES HAUSBUCHMEISTERS

Dort, wo bibliographische Hinweise fehlen, sind die Angaben über Kopien der Lehrs'schen Veröffentlichung in der Internationalen Chalkographishhen Gesellschaft 1893/94 entnommen. Verweise darauf sind mit „L." bezeichnet. Wo andere Angaben fehlen, sind die Werke Radierungen.

I. In der Lehre des Meisters E. S. (in Konstanz?) [ca. 1458—66].

1 L. 34. Hl. Georg
2 L. 51. Wildenfrau auf Hirsch
3 L. 52. Wildenfrau auf Einhorn

} Beeinflußt durch die Spielkarten des Meisters E S

Digitized by Google

4 L. 24. Mad. auf Mondsichel
5 L. 41. Pauli Bekehrung
6 L. 23. Mad. auf Mondsichel
7 L. 20. Christus mit den Engeln
8 L. 19. Christus als guter Hirte
9 Tafelbild: Auferstehung in Sigmaringen — Kat. d. kunsthist. Ausstellung in Düsseldorf 1904. Nr. 227.
10 L. 50. Maria Magdalena — nach ca. 1460 — Freie Kopie nach Meister E S Pass. 179, 1, Lehrs 169 (ca. 1460 von Geisberg, D. Anf. d. deutsch. Kupferstichs S. 83, Tafel 33 datiert).
vor 1493 — Kopie in der Schedelschen Chronik. Vgl. Baer, Die illustr. Histbüch. S. 178, Anm. 405.
11 L. 59. } Spielende Kinder } vor 1496 — Kopie im Gebetbuch Herzog Eberhards im Bart v. Württemberg († 1496). Stuttgart (Brev. Q. 1, fol. 42 recto nach einer gegenseitigen Kopie von b x s (?))
12 L. 60. } Spielende Kinder } vor 1496 — Kopie v. b x s (P. 122, 35).
13 L. 61. } Spielende Kinder } vor 1496 — Kopie v. b x s (P. 122, 37).
14—18 Orig. v. L. 92—96a Spielende Kinder } vor 1496 — L. 96a ist eine Kompilation von L. 59—61, 92, 94, 96 von b x s.

II. Selbständige Versuche (in Frankfurt a. M. und Andernach) [ca. 1466—75].

19 L. 81. Bäuerin mit Sichelwappen.
20 Zeichnung: Prinzessin Clotilde. Dresden, Kupferstichkabinett. — Lehrs, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XX, S. 181 (abg.). Storck, Monatshefte f. Kunstw. II, S. 264, 2. Springer, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XXV, 142. Kat. d. kunsthist. Ausstellung in Düsseldorf 1904, Nr. 605.
21 L. 84. Frau } mit dem Wappen der Familie
22 L. 85. Jüngling } mit dem Wappen der Familie — Knoblauch in Frankfurt a. M.
23 Federzeichnung: König und Page
24 (Rückseite): König u. Königin als Wappenhalter. Dresden, Kupferstkab. — Wörmann, Handzeichn. alter Meister im k. Kupferstkab. zu Dresden T. 9 u. 12. — Friedländer, Rep. XX, 72. — Lehrs, Jhrb. d. k. pr. Kunsts. XX, 180. — Springer, Jhrb. XXV, 142. — Katalog d. Kunsthist. Ausst. in Düsseldorf 1904, Nr. 606. — Storck, Monatshefte f. Kunstw. II, S. 264, 3.
25 L. 5. Simson mit den Löwen
26 L. 6. Simson u. Dalila
27 L. 66. Jüngling mit zwei Mädchen
28 L. 70. Auszug zur Jagd
29 Silberstiftzeichnung: Liebespaar. Berlin — Abb. auf Titel v. Lehrs, D. Meister d. Amsterdamer Kabin. — Lippmann, Zeichnungen alter Meister im k. Kupferstichkab. in Berlin, V E. — Vgl. Lehrs, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XX, 177. — Düsseldorfer Ausstell. 1904, Nr. 604. — Storck, Monatshefte f. K. II, S. 264, 1.
30 L. 75. Liebespaar — vor 1488 — Baer, Ill. Historienbücher. S. 153: Kopie in Thurocz, Chronik, Augsb. 1488. — Kop. v. b x s B. VI 76, 21. — Kop. von Wenzel v. Olmütz, L. 68. — Kop. von Israel v. Meckenem, Geisberg 413. — Kop. von Peregrino da Cesena Naumann, Archiv VI 109.
31 L. 116. Original zu dem Wappen v. Bernhard von Rohrbach u. Eilchen von Holzhausen — Erhalten im Stich des Meisters b x s (Originalplatte bei Holzhausen in Frankfurt a. M.). — Vgl. Lehrs, Kat. d. Kupferst. d. Germ. Mus. Nr. 85. — Abg. Zur Westen, Exlibris S. 3.
ca. 1467 — 1466 Hochzeit des Paares, 1467 Geburt eines Sohnes. Die Originalplatte ist in ein Stück Papier mit der Aufschrift 1467 eingewickelt.
vor 1482 — Tod Bernhards von Rohrbach.
32 L. 73. Kartenspieler
33 Die Zeichnungen des Hausbuchs auf Schloß Wolfegg. — Publiziert: Essenwein, Mittelalterl. Hausbuch. Frankfurt a. M., 1887. — Lippmann, Die 7 Planeten (Chalcographische Gesell. 1895) T. D I—VII. — Vgl. Kaemmerer, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XVII, S. 155, Anm. 3.
nach 1464—65 — Im Hausbuch befindet sich eine Kopie nach dem Liebesgarten d. Meisters E S Lehrs 215, nach Geisberg 1464—65 zu datieren. (Vgl. Lehrs, D. ältesten deutschen Spielkarten S. 15, Anm. 2.)
circa 1475 — Die Wagenburg stellt (nach Harzen in Naumanns Archiv VI, S. 18) den Moment dar, wo der Kaiser nach Ausbruch des

Digitized by Google

			burgundischen Krieges „in seiner Wagenburg verschanzt, die Belagerung von Neuß beobachtend und unterhandelnd abwartet." — Wahrscheinlich in Andernach entstanden.
		nicht nach 1475	Tod des Erzbischofs Adolf von Nassau, dessen Wappen sich auf der Wagenburg findet. (Flechsig, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. VIII, S. 71.)
34	L. 54. Aristoles u. Phyllis	vor	Ex. in Gotha mit Schongauers Marke. (Fälschung?)
35	L. 7. Sauls Götzendienst	1488	Kopie in Thurocz, Chronik, Augsb. 1488. (Baer, Illustr. Historienbücher S. 153.)
36	L. 88. Wappen mit den Jongleuren		
37	Original von Kopie: Zeichnung: Ritter u. Dame mit Wappen. Wien, Albertina.		Abg. Meder u. Schönbrunner, Handzeichnungen der Albertina 680.

III. In den Niederlanden (1476)

38	Die Boccaccio-Illustration	1476	Lehrs, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXIII, S. 124, Abb. S. 130. — Baer, D. illustr. Historienb. S. 137 f. — Geisberg, Cicerone I, S. 245ff.: Die Eva ist eine Kopie nach dem Sakramentsaltar des Roger van der Weyden (?) im Prado.
39	L. 35. Johannes d. T.		(Rest einer Apostelserie.)
40	L. 1.		
41	L. 2. Propheten		Zur selben Folge gehörig wie 39.
42	L. 3.		
43	L. 4.		
44	L. 62. Dudelsackspieler		
45	Tafelbild: Tod der Maria, Köln	?	Voss, Monatshefte f. Kunstw. II, S. 538, Abb. Einfluß d. Meisters des Marienlebens.

IV. Unter Schongauers Einfluß 1477 (?)—1480 (in Speier).

46	L. 86. Frau mit Wappen u. Eule		
47	L. 82. Frau m. Kindern	m. Wappenschild	Kopie von b x 8, P. II 123, 52.
48	L. 83. Bärtiger Mann		Kopie von b x 8, P. II 73, 14.
49	Tafelbild: Verhör Christi	Venedig, Mus. Civico	Voss, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XIX, S. 96. Abb.
50	Kreuztragung		
51	L. 43. S. Sebastian		
52	L. 39. S. Michael		
53	L. 63. Ringende Bauern		
54	L. 71. Jünglinge im Gespräch		
55	L. 64. Z. Markt zieh. Bauern	vor	Kop. v. b x 8, P. II 121, 29 u. Wenzel v. Olmütz L. 59.
56	L. 65. Die Zigeuner	1500[1])	Kop. v. b x 8 P. II 123, 43. u. Wenzel v. Olmütz L. 60.
57	Zeichnung: Anbetung d. hl. Könige. Koburg.		(Studie z. einem Glasgemälde). Kehrer, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. XX, S. 112, Abb. — Storck, Monatsh. f. Kunstw. II, S. 265, 7. — Anlehnung an Schongauers B. 6.
58	L. 12. Judaskuß		
59	L. 27. Mad. auf Mondsichel	vor 1497	Kopie auf dem Altar v. Niedererlenbach (in Darmstadt). Vgl. Hachmeister, Der Meister d. Amsterdamer Cabinets, S. 38.
60	L. 45. Hl. Barbara		
61	L. 26. Mad. mit Kind		
62	Original zur Kopie von Israhel v. Meckenem		Geisberg 438 (um 1480 datiert).
		vor 1503	Tod Israhels van Meckenem.
63	L. 38. St. Martin		
64	Zeichnung: Die Ermahnung. Berlin, Kupferstichkabinett		Springer, Federzeichnungen altdeutscher Meister a. d. Besitz d. k. Kupferstichkab. 1909. T. II. Abb. — Storck, Monatsh. f. Kunstw. II, S. 264, 6.
65	L. 44. St. Sebastian		
66	L. 13. Kreuztragung		Teilkopie von Schongauers B. 6. Kopiert im Gegensinne B. VI 178, 14 u. B. X 4, 8 P. 149, 24. Vgl. Repertorium S. 265, Anm. 4.

(1) Kopien des Wenzel von Olmütz finden sich bis 1497. Er scheint ca. 1500 gestorben zu sein. Kopien des b x 8 finden sich bis ca. 1480.

Digitized by Google

67	Kreuzigung. Tafelbild. Freibg., Mus.	Lehrs, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XX S. 174. Abb. Düsseldorfer Ausstellung 1904, 226. Abb.
68	Ecce Homo } Flügel † † Erzbisch.	
69	Verhör Christi }	
70	Vorzeichnungen zu d. Holzschnitten des „Spiegels menschlicher Behaltnis". Speier, P. Drach, o. J. (Hain 14935; Cicerone II, S. 71ff. u. 190ff.)	Aus dem Dom zu Speier. (Kaemmerer im Cicerone S. 190.) Vgl. Cicerone II 71 und 190ff. Abb. Muther, Bücherillustration II, T. 64—66a.
	nicht vor 1477	Beginn der Druckertätigkeit Drachs.
	wahrscheinlich vor 1482	Später wird Type 2, mit der das Buch gedruckt ist, nicht mehr allein verwendet.
	sicher vor 1489	Kopien der Holzschnitte in der Ausgabe desselben Buches, die 1489 in Augsburg, bei Berger (Hain 14937) gedruckt ist.
71	L. 79. Bauer } mit Wappen im	
72	L. 80. Bäuerin } Rund	
73	L. 55. Greis u. Jungfrau }	Kopie v. Israhel v. Meckenem. G. 400 (Mitte d. 80er Jahre).
74	L. 56. Jüngling u. Alte }	Kopie v. Israhel v. Meckenem. G. 399 (Mitte d. 80er Jahre).
	vor 1503	Tod Israhels van Meckenem.

V. Selbständiger Stil. 1480 bis ca. 1510. (Heidelberg, Bodensee, Mittelrhein, Elsaß.)

75	Kolorierte Zeichnung: Johann von Soest u. Philipp der Beständige v. d. Pfalz in Heidelberg (Cod. Pal. germ. Nr. 87). 1480	Valentiner, Jahrb. d. k. pr. Kunsts. XXIV, S. 291 ff. Abb. — Geisberg, Rheinlande VI, 136. — Geisberg, Starje Gody 1908, 303. — Bock, Hessenkunst 1908, S. 32. — Storck, Monatshefte f. Kunstw. II, S. 264, 4.
76	L. 58. Jüngling u. Tod	Teilkopie P. II 286, 13. Rep. XV, 123 von Alart du Hameel.
77	Original zum Liebesgarten d. W H	Passavant II 131, Nr. 32. Abg. Gutekunst, Die Kunst für alle. Taf. 19.
78	L. 57. D. 3 Toten u. 3 Lebenden	
79	L. 72. Auszug zur Jagd	
80	L. 67. Hirschjagd	
81	L. 29. Anna Selbdritt	
82	L 32. Hl. Christophorus	Bodenseelandschaft.
	vor 1503	Kop. v. Israhel v. Meckenem. Geisb. 269.
83	Tafelbild: Kreuzigung, Darmstadt }	
84	Engel, Basel Nr. 431 }	
85	L. 14. Christus am Kreuz	Bodenseelandschaft.
86	L. 36. Kopf des Johannes d. T.	
87	Orig. z. Kop. d. Isr. v. Meckenem G. 422 }	
88	Desgl. 423 }	um 1500 nach Geisberg.
89	Desgl. 424 }	
	vor 1503	Tod des Israhel van Meckenem.
90	L. 78. Der Hund	
91	L. 53. Kämpfende Wilde. vor 1503	Kop. v. Israhel van Meckenem. B. VI 280, 200.
92	L. 87. Wappen mit Spinnrad	
93	L. 74. Der Türke	Bodenseelandschaft. Falsche Datierung: Flechsig, Zeitschr. f. bild. Kunst. N. F. VIII,
94	L. 68. Mönche }	
95	L. 69. Nonnen }	
96	L. 89. Wappen mit spinnend. Frau	
	vor 1503	Kopie v. Isr. v. Meckenem B. 194. G. 442.
97	Tafelbild: Mad. mit Kind. München, Privatbes.	Vgl. Voss im Cicerone II, S. 192, abg. S. 184.
98	L. 40. St. Paulus	
99	L. 44. St. Sebastian	Große Heiligenfolge.
100	L. 46. Hl. Barbara	
101	L. 47. Hl. Katherina	
102	L. 48. Hl. Dorothea	Dazugehörig?
103	Tafelbild: Grablegung in Dresden	Düsseldorfer Ausstell. 1904, 225. — Scheibler, Repertorium 1883, S. 50 (Note). — Scheibler, Repertorium XXVII, S .569.
104	Zeichnung: Calvarienberg. Bibl. nat. Datiert 1503 (?)	Dürer Society. 1906, Tafel IX, Abb. Storck, Monatshefte f. Kunstw. II, 265, 8.
105	L. 25. Mad. mit säugendem Kind	
106	Tafelbild: Anna Selbdritt in Oldenbg.	Abb. Bode, D. großherz. Galerie zu Oldenburg 1888, S. 80ff. — Abb. Bredius u. Schmidt-Degener, D. großherz. Gemälde-Galerie im Augusteum zu Oldenburg. Oldenburg 1906, S. 30 (Lehrs). — Lehrs, Rep. XV, S. 118, Nr. 28.

Digitized by Google

107	L. 28. Mad. am Rosenstock	Bodenseelandschaft.
108	L. 33. St. Georg	Desgl.
109	L. 31. St. Christoph	
110	L. 49. Maria Magdalena	
111	L. 8. Verkündigung	Reste eines Marienlebens.
112	L. 9. Heimsuchung	
113	Mainz. Marienlb. Nr. 429 Tempelgang	Abb. Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XXI, S. 119 (Thode).
114	„ „ „ 430 Vrkndg. 1505	Düsseldorfer Ausst. 1904, Nr. 229.
115	„ „ „ 431 Heimsuchg.	Abb. Zeitschr. f. bild. Kunst. VIII. S. 67 (Flechsig).
116	„ „ „ 432 Geb. Christi	Desgl.
117	„ „ „ 433 Anbetung	Abb. Düsseldorf. Ausst. Nr. 228. Jahrb. XXI, S. 118 (Thode).
118	„ „ „ 434 Darstellung	Abb. Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXI, S. 118 (Thode).
119	„ „ „ 435 Chr. i. Temp.	
120	„ „ „ 436 Pfingsten	
121	„ „ „ 437 Tod d. Maria	Abb. Jahrb. d. preuß. Kunsts. XXI, S. 119 (Thode).
		Die Folge stammt aus dem Mainzer Weischnonnenkloster.
122	L. 37. Kopf des Johannes	
123	Tafelbild: Liebespaar. Gotha ca. 1507	Thode, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XXI, S. 133. — Bock, Grünewald, S. 71. — Düsseldorfer Ausst. 1904, Nr. 231 Abb. — Scheibler, Repertorium XXVII, S. 570. — Gebhardt, Repertorium XXVIII, S. 466: Dargestellt ist Graf Ludwig v. Hanau-Lichtenberg mit sein. Geliebten (in Neuweiler i. E.)?
	Originale z. Kopie (?) des Meisters W B mit dem Schlangenstabe:	
124	Porträt einer Frau	Naumann, Arch. XVI, p. 113, 122. Abb.: Chalkogr. Ges. 1890. 14.
125	Porträt eines Mannes	„ „ p. 113, 121. „ „ „ 15.
126	Porträt einer Frau	„ „ p. 114, 124. „ „ „ 16.
127	L. 76. Porträts zweier Knaben	
128	L. 77. Porträt eines Mannes	
129	L. 16. Christus u. Maria	
130	L. 17. Christus als Kind	Christus-Triptychon (?)
131	L. 21. Dreieinigkeit	
132	L. 18. Ecce Homo	
133	L. 22. Das Passions-Wappen.	
134	L. 30. Anna Selbdritt	aufgestochen (Einreihung zweifelhaft).
135	Skizzenbuchblatt: Fürst bei der Tafel, umgeben v. einer Volksmenge	Berlin, Kupferstichkab. aus der Sammlung Lanna. Verst. in Stuttgart. 6—11, V, 1910. Nr. 27.
136	(Rückseite) Priester Messe lesend	
137	L. 15. Christus am Kreuz	Reste einer Passion.
138	L. 10. Anbetung	
139	L. 11. Beschneidung	
140	Zeichn.: Schreitender Mann, Berlin, Kupferstichkab.	Springer, Jahrb. d. k. preuß. Kunsts. XXV, S. 142. Abb. — Lippmann, Zeichnungen alter Meister XIX A. — Storck, Monatshefte f. Kunstwissenschaft II, 264, 5.

Nachschrift. Während der Drucklegung dieses Aufsatzes erhalte ich zwei Arbeiten von Hans Naumann über den „Meister vom Amsterdamer Kabinett“: 1. Eine verdienstvolle Veröffentlichung „Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltnis. Mit einer Einleitung über ihre Vorgeschichte. (Studien z. deutschen Kunstgeschichte, Heft 126)“ und 2. „Das Hausbuch und der Meister des Amsterdamer Kabinetts (Repertorium f. Kunstwissenschaft, XXXIII. S. 293).“ Was den Text der erstgenannten Veröffentlichung betrifft, so möchte ich zunächst zu meiner Freude feststellen, daß Naumann (S. 54). freilich auf anderem Wege, zu derselben Datierung des Speierer „Spiegels menschlicher Behaltnis“ gelangt ist, wie ich, und daß auch seine Chronologie derjenigen Stiche, die er zu den Holzschnitten des „Spiegels“ in Beziehung bringt (S. 57), mit meinen Ausführungen in Einklang steht. Schade ist es, daß Naumann in seinem Buche die Ergebnisse der Typenforschung (Datierung und Lokalisierung undatierter Drucke durch Vergleichung der Buchstabenformen) nicht berücksichtigt hat, die für jeden, der sich mit der Geschichte des Holzschnittes des XV. Jahrhunderts beschäftigt, ein unentbehrliches Hilfsmittel sind. Dieser Unterlassung ist es zuzu-

Digitized by Google

schreiben, daß Naumann (S. 27 u. 64) noch, wie Muther, behaupten kann, die „Gaistliche ußlegung des lebens Jhesu Christi (Hain 2146=16108)" sei in Ulm bei Günther Zainer um 1470 gedruckt. Das Buch ist aber in Augsburg bei Johann Schobser frühestens im Jahre 1485 (Beginn der Druckertätigkeit Schobsers), wahrscheinlich aber erst zwischen 1490 und 1495 erschienen (Siehe Proctor, An index to the early printed books in the British Museum. London 1898. I Nr. 1866 und Voulliéme, Die Inkunabeln der Königlichen Bibliothek und der anderen Berliner Sammlungen. Leipzig, 1906. Nr. 283[1]). Einige der schraffierten Holzschnitte, die in dem Buche vorkommen (sie sind nicht von demselben Meister, dessen Holzschnitte Muther Tafel 49—62 zum Teil abgebildet hat), hätten schon ohnedies einen Kenner der Geschichte des Holzschnittes von einer so frühen Datierung abhalten müssen. Das Verhältnis zwischen den Holzschnitten des „Spiegels" und denen der „Ußlegung" ist gerade umgekehrt, wie es Naumann darstellt. Der Illustrator der „Ußlegung" war ein liebenswürdiger Künstler, aber durchaus kein Genie, sondern ein Nachempfinder. Er kopierte Schongauer (ich nenne nur B. 2 und 18), er hat vielleicht auch von den Holzschnitten des „Spiegels" etwas angenommen. Sicher war er nicht Martin Schongauer selbst, wie Naumann (S. 65) anzunehmen scheint; eher könnte man an Ludwig Schongauer denken, der 1490 in Augsburg nachweisbar ist (Vischer, Studien zur Kunstgeschichte, S. 534). — Ähnlich, wenn auch nicht ganz so klar, steht es mit Steinhöwels Aesop, der in Ulm mit Zainers Type 3 gedruckt wurde (Hain 330, Proctor 2517). Reichling datiert das Buch in seinem Appendix zu Hain IV. S. 101 zirka 1485, m. E. etwa 5 Jahre zu spät. Ich halte es aber für unwahrscheinlich, daß es vor 1478 gedruckt worden ist, und daß seine Holzschnitte, wie Naumann (S. 24 u. 62) meint, den Illustrator des „Spiegels" beeinflußt haben. — Ferner möchte ich im Gegensatze zu Naumann (S. 47 f.) daran festhalten, daß eine direkte Abhängigkeit der Illustrationen des Speierer „Spiegels" von denjenigen der 1476 bei Richel in Basel erschienenen Ausgabe nicht besteht. Gerade die Abbildungen, die Naumann (S. 18, 19 u. 25—32) zum Vergleich heranzieht, bestärken mich in dieser Überzeugung. Von Benutzung der Richelschen Illustrationen als Vorbilder kann hier nicht die Rede sein: Jede Bewegung, jedes Kostümdetail ist verschieden. Hat der Drach'sche Illustrator die Baseler Holzschnitte bekannt, so müßte man annehmen, daß er mit Absicht alles verändert hätte. Gewisse allgemeine Ähnlichkeiten der beiden Illustrationsfolgen erklären sich leicht dadurch, daß der Text schon dem Illustrator genügend Anhaltspunkte bot, und daß die meisten der dargestellten Szenen durch den strengen mittelalterlichen Kanon ikonographisch festgelegt waren. Außerdem haben beide wohl ähnliche Vorlagen gehabt. Der Speierer Illustrator hat für eine größere Anzahl seiner Holzschnitte eine niederländische Blockbuchausgabe der „Biblia pauperum" benutzt und sogar in einzelnen Fällen sehr genau kopiert. Man vergleiche nur z. B. die Nummern 1, 5, 109, 146, 154 u. 164 der von Naumann herausgegebenen Abbildungen mit einer niederländischen „Biblia pauperum" und andererseits mit den entsprechenden Holzschnitten der Baseler Ausgabe des „Spiegels", und man wird mir auch rückhaltslos zustimmen müssen! Dem Baseler Illustrator wird übrigens ebenfalls eine der zahlreichen Ausgaben der „Biblia pauperum" vorgelegen haben. — Noch eine Ausstellung habe ich an Naumanns Ausführungen zu machen. Er setzt das Geburtsjahr des Meisters (S. 53) 1456—57 an. Nun

(1) Nur Wegener, Die Zainer in Ulm. Straßburg, 1904. S. 4, der sein Buch auf irrigen Voraussetzungen aufbaut, behält die falsche Datierung bei.

Digitized by Google

kennen wir einige Radierungen von ihm, die stark vom Meister E S beeinflußt sind, aber noch keine Spur von Schongauerschem Einfluß zeigen. Da nun der Meister E S wahrscheinlich 1467 gestorben ist und andrerseits Schongauer sicher bereits 1470 ein bekannter Meister gewesen ist, so wird sich dieser Termin für die Geburt des „Meisters vom Amsterdamer Kabinett" auch nicht aufrecht erhalten lassen. Zudem sind die Gründe, die Naumann (S. 3) gegen die bisher anerkannte Datierung des Rohrbach-Holzhausen-Wappens vorbringt, keineswegs stichhaltig. Man lese demgegenüber die Ausführungen von Passavant und Lehrs (Kat. d. im germanischen Museum befindlichen deutschen Kupferstiche S. 28 f.) nach, die doch ganz beachtenswerte Anhaltspunkte für diese Datierung geben!

Es ist hier nicht der Ort, Naumanns Abhandlung im Repertorium ausführlich zu besprechen. Nur auf einiges möchte ich hinweisen. Zunächst bereitete mir der Aufsatz, der später als die Veröffentlichung des „Spiegels" erschien, eine große Enttäuschung. In dem Buche versprach Naumaun, indem er bereits auf den Repertorium-Aufsatz verwies, (S. 3) 35 Federzeichnungen des „Meisters vom Amsterdamer Kabinett" nachzuweisen und ferner (S. 4) darzutun, daß das Gothaer „Liebespaar" 1480 entstand und ein „Doppelbildnis des 18jährigen Grafen Philipp II. von Hanau-Lichtenberg und seiner Braut Anna von Ysenburg" sei. Von diesen Beweisen findet sich in dem Aufsatze keine Spur. Er enthält nur den Versuch, dem „Meister des Amsterdamer Kabinetts" die Zeichnungen des Hausbuches bis auf drei Planetenbilder [1]), ferner alle übrigen Zeichnungen mit Ausnahme der „Anbetung" in Koburg und alle Tafelbilder bis auf das Gothaer „Liebespaar" (S. 309) abzusprechen. Seine Ausführungen haben mich keineswegs überzeugt und ich will nur hervorheben, daß der Freiburger „Calvarienberg" des Hausbuchmeisters (ich nenne ihn wieder so) so viel Ähnlichkeit mit dem Stiche des Meisters E S L. 31 hat (Vergl. Naumann S. 307), wie mit der Mehrzahl der Kruzifixe, die im XV. Jahrhundert gezeichnet, gemalt und gestochen worden sind, und daß ich keine, auch nur noch sogeringe, Verwandtschaft zwischen dem Haupt Johannis d. T. des Hausbuchmeisters (L. 36) und dem mittleren König auf Schongauers B. 6 entdecken kann (vergl. S. 303). Bedauerlich ist es, daß Naumann in seinem Übereifer bisher vielbewunderte Kunstwerke, welche er nunmehr als Schülerarbeiten bezeichnet, auch noch so schlecht macht. Es ist mir unbegreiflich, daß man bei Zeichnungen, wie bei dem Berliner „Liebespaar" von einem „seelenlosen Strich" sprechen und das Heidelberger Widmungsblatt ein „sprödes Gebilde" nennen kann (vergl. S. 302).

(1) Und zwar hat er gerade diejenigen ausgewählt, in denen Bossert (vgl. Kunstchronik N. F. XXI. 350) Arbeiten eines anderen Meisters sieht.

Digitized by Google

ALTDEUTSCHE BILDER DER SAMMLUNG SEPP IN MÜNCHEN

Von CARL GEBHARDT

Mit elf Abbildungen auf vier Tafeln

Die Sammlung, die Professor Sepp in einem langen, von der Begeisterung zur Kunst erfüllten Leben zusammengebracht hat, nimmt unter den deutschen Privatsammlungen eine ganz besondere Stellung ein. Professor Sepp hat in einer Zeit, in der nur sehr wenige der altdeutschen Kunst ein romantisch gefärbtes Interesse entgegenbrachten, altdeutsche Bilder zu sammeln begonnen und zwar nicht nur Werke, die wie die Arbeiten der kölnischen Schule dem formalen Schönheitsbegriff jener Tage einigermaßen entgegenkamen, sondern auch solche, die durch ihren damals noch als Rohheit verschrienen naiven Realismus nur Entsetzen erregten. Es war die Zeit, in welcher man die aus allen Kirchen und Klöstern des Landes zusammengeführten Schätze des Schleißheimer Schlosses verschleuderte, um Geld für ein paar Wittelsbachische Ahnenbilder zu schaffen. Professor Sepp begann damals zu sammeln, was viele der Aufbewahrung kaum für wert hielten, und hat dadurch Werke erhalten, die sonst vielleicht dem Untergang geweiht worden wären. Wohl manchem werden wie dem Schreiber dieser Zeilen die Besuche in jenem Hause, das Professor Sepp ganz nach seinen Ideen und Idealen gebaut und ausgestattet hat, unvergeßlich sein, unvergeßlich auch jene tiefe Liebe, die der Greis für seine Bilder hegte, damals noch, da der Erblindete seine Schätze nur mehr mit geistigem Auge schauen durfte. Leider hat die Sammlung nicht die Beachtung gefunden, die sie verdient hätte; eine sorgfältige wissenschaftliche Bearbeitung wäre wohl gerechtfertigt gewesen. Nun, da durch den Tod des Besitzers die Auflösung der Kollektion unvermeidlich geworden ist, möchte ich wenigstens einige ihrer interessantesten Werke hier in den Abbildungen vereinigen, zugleich ein Versprechen erfüllend, das ich vor Jahren dem verehrten Manne gab, damit nicht eine Sammlung aus der Welt der Kunst und der Kunstgeschichte unbeachtet verschwindet, die mit einer großen und in ihren Tagen durchaus unzeitgemäßen Liebe zur Kunst deutscher Vorzeit von einem edlen, hochgesinnten Manne zusammengebracht war.

Das früheste unter den altdeutschen Bildern der Sammlung ist ein kleines Madonnenbild (Maße in Höhe und Breite 44×33,5 cm), das nach der Aussage von Professor Sepp aus Benediktbeuren bei Tölz stammt, also wohl ehedem das (1803 aufgehobene) Benediktinerkloster dieses Ortes geschmückt hat (Abb. 1). Es zeigt die Madonna mit lichtblondem Haar, das ein Schleier bedeckt, in lichtblauem, innen roten Mantel, das nackte Kind, das sich zu ihr wendet, auf dem linken Arm, in der rechten Hand den Apfel. Die Nimben sind scheibenförmig. Der Hintergrund ist rein geometrisch gemustert; er ist durch gehöhte Linien in Rechtecken geteilt. Das Bild ist in einzelnen Partien stark übermalt und dadurch in seinem farbigen Charakter sehr beeinträchtigt, doch läßt sich die Formensprache im großen ganzen noch erkennen. Es dürfte schwer sein, das Werk einer bestimmten Lokalschule zuzuweisen, da der Typus der Jungfrau, welcher dieser Madonna zugrunde liegt, einigermaßen Zeitgut ist. Am nächsten verwandt ist etwa die Barbara auf dem rechten Flügel des Pähler Altares, den Voll (Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, Einleitung, S. XI) der Münchener Schule, O. Fischer (Die altdeutsche Malerei in Salzburg) der Salzburger Schule hat geben wollen; auch

Digitized by Google

Gewandbehandlung und Faltenwurf sind ähnlich wie dort. (Die Madonna mit dem Kind auf der Rückseite des linken Flügels des Pähler Altares läßt sich weniger mit dem Benediktbeurener Bilde vergleichen; sie ist wesentlich schwächer und namentlich das Kind viel weniger modelliert und belebt.) Andererseits finden wir aber einen ähnlichen Typ im ersten Viertel des XV. Jahrhunderts auch in Nördlingen, auf dem Bornhofer Altar oder bei den Seligenstädter Heiligen des Meisters Berthold von Nördlingen. Auch in Nürnberg finden wir (doch erst nach 1437) eine Abwandlung dieses Typs.

Müssen wir also bei diesem Bilde uns mit der allgemeinen Bezeichnung „bayrische Schule" begnügen, so können wir die nächsten beiden genau in einen Schulzusammenhang einordnen, ja sie einem bestimmten großen Meister zuweisen. Es sind zwei Tafeln mit der Begegnung Joachims und Annas vor der goldenen Pforte und dem Tempelgang Mariae (Abb. 2 und 3). Die Tafeln sind wohl beschnitten, sie messen heute in Höhe und Breite 100,5×34 cm; ihre Erhaltung ist gut. Professor Sepp erwarb sie vor langen Jahren auf Grund von Zeitungsannoncen aus nicht näher mehr festzustellendem Münchener Privatbesitz. Im Stil, in der Typenbildung, in der Malweise stimmen sie vollkommen mit den Flügeln des Bamberger Altares im Münchener Nationalmuseum (von 1429) überein: man vergleiche nur etwa mit Joachim und Anna hier den Landpfleger Pilatus und seine Frau auf dem linken Flügel jenes Altares, oder die hl. Anna mit einer der hl. Frauen auf der Vorderseite jenes Flügels. Die Übereinstimmung geht so weit und unsere beiden Tafeln sind bedeutend genug, daß wir nicht daran zweifeln können, daß wir es hier mit Werken der gleichen Hand zu tun haben. Voll hat (Katalog der Gemälde des Bayerischen Nationalmuseums, S. XVII) den Bamberger Altar als Hauptwerk einer von ihm konstruierten Bamberger Malerschule in Anspruch genommen. Ich glaube, demgegenüber den Nachweis erbracht zu haben (Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Straßburg 1908, S. 56—61), daß der Altar, der höchstwahrscheinlich von einem Mitglied der Nürnberger Patrizierfamilie Löffelholz in die Franziskanerkirche zu Bamberg gestiftet wurde, das Werk eines Nürnberger Meisters ist, eines Meisters, der in seinem Stil Elemente der Nürnberger Kunst weiterbildet und der in Nürnberg selbst ein Hauptwerk seiner Kunst geschaffen hat, die Malereien auf den Außenseiten der Flügel des Deocarus-Altares in der Lorenzkirche. Auch die Flügel der Sammlung Sepp sind ursprünglich, wie ich habe feststellen können, in der Gegend von Nürnberg gewesen. Wir finden in der Kirche des Städtchens Langenzenn, das in der Nähe von Nürnberg liegt und künstlerisch ganz von der Reichsstadt abhängig war, zwei stark beschnittene Tafeln, eine Zurückweisung des Opfers Joachims und eine Verlobung der Maria (Abb. s. Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, Tafel VI). Diese stimmen bis in die kleinsten Einzelheiten hinein vollkommen mit den Münchener Tafeln überein und zusammen ergänzen sie sich inhaltlich so, daß geradezu die einen die andern im Zyklus einer Darstellung der Mariengeschichte voraussetzen. Wir müssen daher notwendig annehmen, daß wir hier zerstreute Teile eines und desselben Altarwerkes vor uns haben, das einst die Kirche von Langenzenn geschmückt hat. Man hat dieses auseinandergenommen und die Teile nicht weiter beachtet (die Tafeln in Langenzenn haben lange, auf die Bildseite gelegt, als Bodenbelag dienen müssen), und so konnten leicht die beiden Tafeln in fremde Hände übergehen. Als Hauptwerke eines der führenden Meister der Nürnberger Malerei beanspruchen sie eine bedeutende Stelle in der Geschichte der deutschen Kunst.

Gleichfalls der Nürnberger Malerei, wenn auch nicht als eines ihrer Hauptwerke,

Digitized by Google

gehört die kleine Tafel an, die im Brustbild die Gestalt der hl. Ursula zeigt (Abb. 4). Die Heilige ist in einen roten, innen grün gefütterten Mantel gekleidet, der ein gleichfalls rotes Gewand sehen läßt. Das Bild einem bestimmten Meister zu geben, ist nicht möglich; es ist kein sehr bedeutendes Werk. Am nächsten kommt es dem Meister des hl. Deocarus, namentlich vergleicht es sich den weiblichen Heiligen auf dem Nothelfer-Altar in der Jakobskirche, die ihm freilich in der Malerei entschieden überlegen sind. Noch zwei andere Werke, die demselben Kreise angehören, möchte ich an dieser Stelle anführen; es sind zwei Tafeln mit einer hl. Margaretha und einer hl. Dorothea im Augsburger Museum, dort irrtümlich als „schwäbisch" bezeichnet (Abb. 5 u. 6). Auch sie sind charakteristische Nürnberger Arbeiten aus den 50er Jahren des XV. Jahrhunderts und stehen der Tafel in der Sammlung Sepp außerordentlich nahe.

In den Kreis der Salzburger oder oberbayrischen Schule gehört das Bild der Madonna im Ährenkleide, das nach der Versicherung von Professor Sepp aus der Salzburger Gegend stammt (Abb. 7). Es zeigt die Madonna im blauen, mit goldenen Ähren bestickten Kleide, dessen Halssaum mit einem Flammenbesatz verziert ist; hinter ihr halten weißgekleidete Engel einen bordeauxroten Teppich; der Boden ist mit Gras und Kraut, darunter einigen Erdbeerpflanzen bestanden und von Käfer und Schmetterling belebt. Wir wissen, daß der Kultus dieser Ährenmadonna besonders in der Salzburger Gegend heimisch war (Sepp hat selbst in einer Arbeit über das Nachwirken heidnischer Vorstellungen im christlichen Gottesdienste auf diesen Kult des christlichen Ceres in jenen Landen hingewiesen) und in der Tat stammen die Werke, die unserer Madonna am nächsten stehen, aus der Gegend von Salzburg oder dessen tirolischem Hinterlande. Es sind die Maria in Ähren aus Piding bei Reichenhall im Münchener Nationalmuseum, auf die Stiassny (Altsalzburger Tafelbilder, Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1903, S. 79), und die aus Brixen stammende Madonna im Ährenkleide im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising, auf die Semper (Die Sammlung alttirolischer Tafelbilder im erzbischöflichen Klerikalseminar zu Freising, Oberbayerisches Archiv für vaterländische Geschichte, 49. Band, München, 1895/96, S. 449) hingewiesen hat[1]). Ein berühmtes Gnadenbild im Dom zu Mailand soll allen diesen Darstellungen, wie uns die Inschrift eines alten deutschen Holzschnitts bezeugt, als Vorbild gedient haben, und so mag die Verwandtschaft der Typen, die sie zeigen, vielleicht nicht allein auf die Rechnung der Schulgemeinschaft der Künstler zu setzen sein. Ist die Madonna von Piding mehr kindlich-lieblich, so ist die Madonna der Sammlung Sepp ziemlich streng, fast etwas grämlich; die schweren Augenlider sind nur ihr eigen. So steht sie in dieser Hinsicht zwischen der schönen Pidinger und der recht morosen Freisinger Madonna.

(1) Wenn auch der Kultus der Madonna im Ährenkleide in der Salzburger Gegend sehr verbreitet war, so muß man sich darum doch hüten, nun ohne weiteres jede Ährenkleidmadonna für salzburgisch anzusprechen. Im Münchener Nationalmuseum ist ein Bild, daß die Madonna im Ährenkleid unter einem Tempeldach darstellt, während ihr ein Engel ein Buch vorhält. Thode hatte das Bild (Malerschule von Nürnberg, S. 33) für Nürnbergisch erklärt und dem „Meister Berthold" zugeschrieben. Schon Semper (a. a. O. S. 449) hat dieses Bild mit dem Freisinger Werke in Zusammenhang gebracht, und Stiassny (a. a. O. S. 79) leugnet den nürnbergischen Ursprung ganz und gibt es der salzburgischen oder oberbayrischen Schule. Das ist unrichtig. Das Werk stammt aus der Judenkapelle in Bamberg (die von der Nürnberger Patrizierfamilie Löffelholtz sehr oft mit Stiftungen bedacht worden ist), und ist zweifellos ein eigenhändiges Werk des Meisters des Bamberger Altares (Conrad Luckempach?), des einen Hauptmeisters der Nürnberger Malerschule (vgl. Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg, S. 63f.).

Digitized by Google

Das folgende Bild bietet der Bestimmung seines Schulzusammenhanges keine Schwierigkeit. Es ist eine Tafel, die in Höhe und Breite 84×88 cm mißt und die auf der Vorderseite das Martyrium des hl. Jacobus, auf der Rückseite die Taufe im Jordan zeigt (Abb. 8 und 9). Vor einem Stadttor hat die Enthauptung eben stattgefunden, der Henker steckt gerade das blutige Schwert in die Scheide, während aus dem Halse des Hingerichteten das Blut hervorströmt. Zur Seite sind die Freunde des Apostels dabei, den Leichnam in das offene Grab zu betten. Die Farben sind licht, sehr einfach: der Apostel und seine Henker sind rot gekleidet, der ältere Mann mit den betend gefalteten Händen dunkelblaugrau, der Jüngling neben ihm lichtgelbgrün, der den Leichnam haltende Mann lichtblaugrau, die Frau hinter der Gruppe intensiv zinnoberrot, der Mann mit dem Mönchskopf grünlichblau. Der Boden ist braun gehalten, das Portal grau, mit graublauer Bedachung. Der klare, tektonische Aufbau des Bildes, seine nüchterne fast ärmliche Schlichtheit ebenso wie die Besonderheit der Farbengebung machen es zweifellos, daß wir hier ein Werk aus der Ulmer Schule, der Multscher-Nachfolge, etwa um 1460, vor uns haben. Im nahen Zusammenhang mit ihm steht ein Noli me tangere des Germanischen Museums (Nr. 227), das der neue Gemälde-Katalog richtig als Ulmisch bestimmt hat. Es zeigt denselben Kopftypus, für den die breite, leere Stirn charakteristisch ist, dieselbe langweilige, dürftige Klarheit in der Faltenanordnung, dieselben einfachen, lichten Farben. Die Rückseite unseres Bildes ist leider einmal in der Barockzeit stark übermalt worden, so daß mit ihr nicht mehr viel anzufangen ist. (Der segnende Gottvater links in den Wolken ist natürlich ganz neu; der echte, alte kommt rechts über Christus durch die Übermalung durch.) Die Rückseite trägt an ihrem oberen Rande eine Inschriftreihe, die aber mittendurchgeschnitten und dadurch unlesbar gemacht ist; daß es sich dabei um eine Künstlerinschrift gehandelt habe, glaube ich jedoch nicht.

Schwer fällt die Bestimmung eines anderen Werkes, das trotz seiner nicht tadellosen Erhaltung zu den interessantesten und wertvollsten der Sammlung zählt. Es ist ein Misericordienbild (Abb. 10): Christus als Schmerzensmann auf dem Grabe, in sanfter Klage die Wundenmale weisend, leicht gestützt von einem Engel und der Mutter, die seine Hand zu küssen sich anschickt, während zwei schwebende Engel den Königsmantel der Verspottung emporhalten, dessen edelsteingeschmückte Bordüre das Haupt des Erlösers gleichsam umrahmt. Der Radius des Bogenfragments, das oben das Bild abschließt, ist fast genau gleich der Bildbreite (153 cm), eine nennenswerte Beschneidung der Bildränder kann also nicht stattgefunden haben. Christi Mantel ist purpurn, Maria hat einen weißen Überwurf über olivgrünem Gewande, der Mantel des großen Engels ist grün über einem weißen Gewand, die Engel im Hintergrund sind in goldgelbem Gewande. In kleinen Gestalten kniet die Stifterfamilie am unteren Rande, ein Vater mit zwei Söhnen und eine Mutter mit vier Töchtern; die Tracht scheint auf bürgerliches Patriziat hinzuweisen; das Wappen des Mannes ist in schwarz, weiß und rot gesparrt, das Wappen der Frau zeigt ein wohl ursprünglich schwarzes Rad in weißem Felde. Auf dem Sarkophagdeckel liegen Votivkerzen. Eine Inschrift in undeutbaren Zeichen zieht sich über die Längsseite des Sarkophags hin; links vom Beine Christi kann man jedoch deutlich die Jahreszahl 1484 lesen. Die Komposition ist überaus großzügig und eindrucksvoll, nicht die Arbeit eines Handwerkers, sondern die Schöpfung eines Künstlers. Die Linienführung im Bildaufbau ist klug berechnet, um eine volle harmonische Wirkung herbeizuführen. Die Durchbildung im einzelnen zeigt eine geschickte und geschulte Hand. Ein andres Werk von der gleichen

Digitized by Google

Hand ist mir nicht bekannt, ja nicht einmal einen bestimmten Schulzusammenhang wage ich das Bild einzuordnen. Man kann augenblicklich wohl kaum über die allgemeine Bezeichnung „bairisch-tirolisch" hinausgehen, die Robert Vischer, der einzige, der das Bild bisher gewürdigt (Studien zur Kunstgeschichte, Stuttgart 1886, S. 472), vor bald einem Menschenalter vorgeschlagen hat, auch wenn man die Beziehungen zu den Werken in Stuttgart und Karlsruhe (die Brunecker Werke kenne ich nicht), die er finden wollte, nicht als zwingend anerkennen kann. Die Wappen haben mich auf eine (keineswegs sichere) Spur gebracht, die nach Regensburg führen würde. Der farbige Charakter des Bildes, der etwas an Burgkmair-Kolorit gemahnt, würde meinem Gefühl nach einer solchen Lokalisierung nicht widersprechen[1]).

Ein andres, gleichfalls bedeutungsvolles Werk der Sammlung Sepp hat bereits Lehmann (Das Bildnis in der altdeutschen Malerei, S. 111) richtig in den Zusammenhang der schwäbischen Schule eingefügt; die Qualitäten der Werke lassen es nicht als zu hoch gegriffen erscheinen, wenn er es Bartholomäus Zeitblom selbst zuweist. Der Altarflügel (Abb. 11) stellt inhaltlich ein Unikum in der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts dar. Er zeigt drei Stifter, einen Mann und zwei Frauen; der Mann bringt als Weihgabe eine wächserne Hand, die eine der Frauen in gleicher Weise ein aus Wachs gebildetes Kind, während die zweite der Frauen anbetend kniet; ein Brokatteppich, über dem Arkadenbogen sichtbar sind, bildet den Hintergrund. Der Gegenstand der Anbetung, wohl die Jungfrau mit dem göttlichen Kinde, fehlt. In dieser inhaltlich höchst bedeutsamen Darstellung ist der Mensch als gleichberechtigtes Glied mit einbezogen in die Szene der Verehrung. Aus den schematischen Stifterbildnissen der Devotionsbilder ist eine Porträtdarstellung großen Stiles geworden, wie sie bisher die deutsche Kunst noch nicht gekannt hatte. Sind auch die Frauenporträts noch etwas summarisch behandelt, so ist der Mann doch sehr individuell charakterisiert, eine der besten Porträtleistungen, die wir aus jener Zeit kennen.

Das bedeutendste Werk der Sammlung Sepp, die beiden monumentalen Gestalten des hl. Jakobus und Stephanus, aus Neustift bei Brixen stammend und aus der großen Schleißheimer Auktion von 1852 in den Besitz von Professor Sepp übergegangen, ist inzwischen vom bayrischen Staat erworben und dadurch publici iuris geworden. Die kleine, dem Martin Schongauer zugeschriebene Madonna, die F. X. Kraus in seinem Werke Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen publiziert hat, befindet sich bereits seit einer Reihe von Jahren in englischem Privatbesitz.

(1) Das Bild ist neuerdings in der zu Ehren des Kunsthistorikerkongresses veranstalteten Ausstellung Altmünchener Tafelgemälde des XV. Jahrhunderts im Bayrischen Nationalmuseum gezeigt und im Katalog (von Dr. Buchheit) auf Grund einer Deutung des einen Wappens der Münchener Malerschule zugewiesen worden. Aber gerade jene Ausstellung hat meines Erachtens schlagend bewiesen, daß das Bild mit der Münchener Malerei nicht das mindeste zu tun hat, und selbst wenn es (was mir übrigens das auch an anderen Orten vorkommende Wapppen durchaus nicht zu beweisen scheint) in München entstanden wäre, so bliebe nichts anderes übrig als anzunehmen, daß es ein Nicht-Münchener Maler in München gemalt habe.

Nachschrift. Nachdem diese Zeilen geschrieben waren, ist die Auflösung der Galerie erfolgt. Es seien hier die nunmehrigen Besitzer der publizierten Bilder angegeben. Joachim und Anna und Tempelgang Mariä: Frau Barbara Lebling, München, Promenadenstraße 15; hl. Ursula: Professor Dr. B. Sepp, Regensburg, Taxisstraße 6; Madonna im Ährenkleide: Bibliothekar Dr. Hermann Sepp, München, Adelgundenstraße 15; Enthauptung des Jacobus und Taufe im Jordan: derselbe; Misericordienbild: derselbe; Stifterbildnisse: Forstrat Clemens Sepp, München, Veterinärstraße 2. Die Madonna von Benediktbeuren befindet sich noch im Seppschen Hause, München, Rheinbergerstraße 1.

Digitized by Google

DAS FLORENTINISCHE KNABENPORTRÄT IN STOCKHOLM

Von OSVALD SIRÉN

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Frühitalienische Renaissancebilder gehören zu den größten Seltenheiten in schwedischen Sammlungen. Die Schätze des Nationalmuseums aus diesem Kunstgebiete sind so gut wie ausschließlich Zeichnungen; von Quattrocentobildern findet sich dort kaum mehr als eine veronesische (?) Madonna. Etwas besser ist diese Kunst in der Gemäldesammlung der Stockholmer Universität durch eine Madonna von Signorelli, einen kleinen St. Georg von Gerolamo da Sta. Croce und eine Madonna von Liberale da Verona vertreten. Keines von diesen Bildern kann sich jedoch in künstlerischer Hinsicht mit den beiden vorzüglichen florentinischen Quattrocentobildern messen, die der Sammlung des Königs angehören und sich im Schloß zu Stockholm befinden.

Es sind bald zehn Jahre her, seitdem ich sie zum erstenmale einem ausländischen Publikum in meiner Arbeit „Dessins et Tableaux de la Renaissance italienne dans les collections suédoises" bekannt machte. Die meisten Spezialforscher dürften auch nunmehr diese Bilder aus Reproduktionen kennen: die schöne Madonna von Piero di Cosimo (aus seiner besten Zeit) und das feine Knabenporträt in rundem Format, das ich ursprünglich Botticelli zuschrieb und später (in The Burlington Magazine, 1904) als eine Arbeit aus Botticellis Schule veröffentlicht habe. Das Porträt hat besonderes Interesse vielleicht mehr durch die bezaubernde persönliche Anmut, die den Abgebildeten auszeichnet, als durch seine formalen Qualitäten erweckt. Es ist auch zunächst die wahrscheinliche personengeschichtliche Bedeutung des Bildes, die mich wieder verlockt hat, einige Beobachtungen über dasselbe zu publizieren. Die künstlerische Zuweisungsfrage tritt diesmal mehr in den Hintergrund, vor allem da sie, um richtig gelöst zu werden, eine ziemlich gründliche Untersuchung der ganzen Malerkunst erfordern würde, die in Florenz um Botticelli und Verrochio herum emporwuchs. Hierüber aber noch einiges weiter unten!

In dem ersten Teil seiner großen Arbeit über die Sixtinische Kapelle, die eine solche Menge wertvoller personengeschichtlicher Angaben enthält, spricht Prof. Ernst Steinmann die Vermutung aus, daß wir in Ghirlandajos Darstellung der Berufung Petri unter den Porträts zeitgenössischer Persönlichkeiten auch eines von dem jungen Lorenzo Tornabuoni sehen. Es steht vor seinem Vater, dem alten, klugen Kaufmanne Giovanni Tornabuoni, „ein feiner freundlicher Knabe von etwa elf Jahren" (nach Steinmanns Ausdruck). Andersons vortreffliche Seperataufnahme von dem Kopf des Knaben, die hier in Reproduktion mitgeteilt wird, macht eine nähere Beschreibung des Aussehens unnötig. Es ist vielleicht auch mehr der Ausdruck als die Züge selbst, der diesem Gesicht einen unverkennbar individuellen Charakter verleiht. Eine Stimmung milder Wehmut, etwas Träumerisches und Insichgewandtes läßt dieses Gesicht fesselnder erscheinen als die meisten gleichartigen Kinderbilder. Man kann es so wohl verstehn, daß dieser Knabe die Voraussetzungen besaß, um in etwas älteren Jahren in Angelo Polizianos und Botticellis lyrischer Traumwelt wohlbewandert zu werden. Bei Lorenzo Tornabuoni wie bei so vielen anderen der Florentiner „jeunesse dorée" jener Zeit ging indessen die poetische Verfeinerung und Bildung Hand in Hand mit schlaffer Genußsucht, eine Tendenz, die auch in der schönen, aber weichen Zeichnung des Mundes und Kinns des Knaben hervorzutreten scheint.

Wenden wir uns nun, nachdem wir mit diesem Detail aus Ghirlandajos Fresko in

Digitized by Google

der Sixtinischen Kapelle Bekanntschaft gemacht haben, dem Porträt in Stockholm zu, so dürfte die Ähnlichkeit nicht schwer zu erfassen sein. Ich habe seit einigen Jahren des öfteren den Vergleich zwischen den beiden Gesichtern wiederholt und sie auch mit vielen anderen Knabenporträts aus derselben Zeit verglichen, es hat sich aber dabei in mir mehr und mehr die Überzeugung befestigt, daß es sich hier um etwas mehr als eine allgemeine Ähnlichkeit handelt, wie sie durch gemeine zeittypische Züge oder dergl. erklärt werden könnte: Zwischen den beiden Porträts besteht eine individuelle Ähnlichkeit, die uns wohl zu der Annahme berechtigt, daß das Modell in beiden Fällen dasselbe gewesen ist. Die breite Stellung der etwas matten, großen Augen, die wenig elegante, ein wenig eingebogene Nase, die in einem Klumpen endet, der reizvolle Mund mit den schön geschwungenen Lippen und nicht zum wenigsten das dicht anliegende gewellte Haar zeugen davon, daß das Modell identisch ist. Der oben charakterisierte träumerische Ausdruck findet sich auch in dem Stockholmer Bilde wieder, obschon nicht so ausgeprägt wie in Ghirlandajos Gemälde. Der Künstler, der das Stockholmer Bild gemalt hat, ist offenbar nicht ein ebenso sicherer und geübter Psychologe gewesen wie Domenico Ghirlandajo. Kaum einer der zeitgenössischen Florentiner dürfte übrigens Ghirlandajo in dieser Beziehung erreicht haben. Zudem ist bei einem Vergleich der beiden Porträts ihre Ausführung in ganz verschiedenem Material und für verschiedene Zwecke zu berücksichtigen. Ghirlandajo hat sein Fresko breit und rasch gemalt, eine fast impressionistische Unmittelbarkeit in der Modellierung des vollen Gesichts beibehaltend. Das Bild in Stockholm dagegen ist in minutiöser Temperatechnik ausgeführt, sorgfältig und scharf, aber ohne breite, zusammenhaltende Effekte von Licht und Schatten. Es ist mehr eine kolorierte Zeichnung als ein Gemälde; ein Werk, dessen künstlerische Bedeutung weniger in großen dekorativen Eigenschaften als in der festen und feinfühligen Zeichnung der Form und Struktur des Gesichtes zu suchen ist. Der Meister scheint uns am ehesten zu denen zu gehören, die eine gute Schule durchgemacht und sich ein vortreffliches technisches Ausdrucksvermögen erworben, aber nicht sonderlich viel aus eigener Tasche hinzuzugeben haben. Bevor wir zu einer etwas näheren Bestimmung des Künstlers übergehen, wollen wir jedoch noch einige andere Porträts von Lorenzo Tornabuoni betrachten.

Ghirlandajo hat ihn noch einmal — nun als Jüngling — nebst anderen Mitgliedern der Familie Tornabuoni in dem Freskogemälde in Sta. Maria Novella abgebildet, das Zacharias' Opfer im Tempel zum Motiv hat, in Wirklichkeit aber hauptsächlich eine Galerie von Porträts hervorragender Florentiner bildet. Dort sehen wir in der zweiten Reihe rechts ganz vorn einen hochgewachsenen Jüngling, dessen milde Züge für denjenigen, der mit den früheren Porträts von Lorenzo Tornabuoni vertraut worden ist, leicht wiedererkennbar sind. Er steht im Profil gewandt da, und das Gesicht scheint nicht mehr die Fülle wie früher zu besitzen, die weiche Rundung der Wangen und des Kinns aber, die Wellenlinie des Mundes, die runde Nasenspitze sind Charakteristika, die nebst dem etwas abwesenden Ausdruck der Augen deutlich angeben, daß die Person dieselbe ist, die wir von dem Knabenporträt her kennen. Er hat nun einige rund zwanzig Jahre — Ghirlandajos Fresken in Sta. Maria Novella wurden ja erst 1490 abgeschlossen — 9 Jahre sind verflossen, seitdem er in der Sixtinischen Kapelle von demselben Künstler porträtiert wurde. In der Zwischenzeit — wahrscheinlich schon näher dem Beginn der 80er Jahre — muß das Stockholmer Portät entstanden sein; er scheint dort ein Jüngling von kaum mehr als 14 oder 15 Jahren zu sein.

Digitized by Google

Schließlich ist an Botticellis Darstellung von Lorenzo Tornabuoni in Gesellschaft der Musen und „Wissenschaften" auf einem der Freskogemälde zu erinnern, die aus der Villa Lemmi nach dem Louvre übergeführt worden sind. Die Fresken wurden bekanntlich im Jahre 1486 anläßlich der Vermählung Lorenzos mit der schönen Giovanna degli Albizzi ausgeführt und stellen eher poetische Apotheosen als naturgetreue Schilderungen dar. Botticellis Deutungen des Aussehens sowohl Lorenzos als Giovannas unterscheiden sich beträchtlich von Ghirlandajos glaubwürdigeren realistischen Porträts derselben Individuen. Das Hauptinteresse hat für Botticelli nicht in der Porträtschilderung, sondern in der poetischen Allegorie gelegen, die er mit Hilfe der schönen Repräsentantinnen aller der freien Wissenschaften und lieblichen Grazien, die von den beiden vornehmen Neuvermählten protegiert wurden, erdichtete. Ich erachte es demnach für irreführend, bei der Beurteilung des Aussehens Lorenzos der Stilisierung, die seine Züge offenbar in Botticellis melodischer Komposition erfahren haben, größeres Gewicht beizumessen; der Typus und der charakteristische Ausdruck sind jedenfalls immer noch hindurchzufühlen.

Der poetische Schimmer, der über Lorenzo Tornabuonis Gestalt ruht und teilweise sich auch in seinen Porträts zu finden scheint, dürfte zu einem nicht geringen Teil ein Abglanz des kurzen, strahlenden Sommertages seines Lebens sein, der so unerwartet rasch ein blutiges Ende fand. Er fiel, wie bekannt, im Alter von 32 Jahren nebst vier anderen Edelleuten dem maßlosen politischen Haß der florentinischen Demokratie zum Opfer, als er und seine Kameraden versucht hatten, Piero de Medici in die Vaterstadt zurückzuführen. Dieser Racheakt erweckte jedoch offenbar in weicheren Gemütern Bestürzung und Trauer. Die fünf hochgebildeten, reichen und freigebigen Männer wurden sicherlich von vielen zu den wertvollsten Zierden der Stadt gezählt. Einen schwachen Widerhall dieser milderen Gefühle gegenüber Lorenzo und seinen Kameraden finden wir u. a. in Luca Landuccis „Diario", wo er am 17. August 1497 unter anderem betreffs der Ratsversammlung im Palazzo Vecchio und des Urteils über die fünf Edelleute vermerkt: „E fu determinato a voce viva, che fussino morti e confiscati e beni secondo che dice la leggie. E fu giudicato questi 5 uomini, che fu el primo Bernardo Del Nero, e Niccolò Ridolfi, Giovanni Cambi, Gionnozzo Pucci e Lorenzo Tornabuoni, dè quali nè verebbe a tutto el popolo. Ogniuno si maravigliò che fussi fatta tal cosa, nè a fatica si poteva credere. E feciogli morire la notte medesima, che non fu sanza lacrime di me, quando vidi passare à Tornaquinci, in una bara, quel giovannetto Lorenzo inanzi di poco.

Anderthalb Jahre, nachdem ich meinen obenerwähnten Artikel über die italienischen Gemälde in Schweden für das Burlington Magazine geschrieben hatte, publizierte Mr. Bernhard Berenson von neuem das fragliche Porträt in Rassegna d'Arte (Dezember 1905). Er schrieb es nun Francesco Botticini auf Grund seiner deutlichen stilistischen Übereinstimmungen mit einigen berühmten Bildern in Florenz zu, die gleichfalls von ihm und einigen anderen Kritikern Botticini zugewiesen worden waren, nämlich „Die drei Erzengel" in der Akademie und das Tondo mit der Madonna und den Engeln, das Christuskind anbetend im Palazzo Pitti.[1]) Die Ähnlichkeit zwischen diesem Porträt und gewissen Köpfen in den beiden erwähnten Bildern ist so eingehend und wesentlich, daß, wer sich die Mühe machen will, Abbildungen

(1) Das Porträt wurde später auch von Dr. Ernst Kühnel in seine Monographie über Francesco Botticini aufgenommen.

Digitized by Google

dieser Gemälde zu vergleichen, kaum weiter darauf hingewiesen zu werden braucht. Schon das erste Mal, da ich das einnehmende Porträt in Stockholm sah, habe ich mir übrigens die morphologischen Übereinstimmungen des Gesichts und Haars mit den Gesichtern des jungen Tobias und des Erzengels Gabriel in dem berühmten Akademiebilde angemerkt. Derzeit — vor einem Dezennium — ging es indessen gewöhnlich unter Botticellis Namen, und ich war unerfahren genug, gegen die von autoritativer Seite ausgesprochene Bestimmung nicht zu opponieren. Seitdem hat die Kunstkritik einen guten Teil von Botticellis traditionellem Oeuvre auf verschiedene Schüler und Gehilfen verteilt, die während kürzerer oder längerer Zeit bei dem Meister gearbeitet haben, von denen aber nur ein Paar dem Namen nach bekannt sind. Francesco Botticini hat den Löwenanteil der ehemals Botticellischen und Verrocchioschen Gemälde zugewiesen erhalten; das Oeuvre dieses zuvor ganz unbekannten Malers ist allmählich so angeschwollen, daß es reicher geworden ist als das Botticellis. Es zeichnet sich durch große Ungleichmäßigkeit in qualitativer Hinsicht und durch stilistische Schwankungen aus, die man zwar durch Einflüsse von verschiedenen Meistern her zu erklären versucht hat, die aber gleichwohl ziemlich überraschend wirken. Es fällt mir daher schwer, daran zu glauben, daß derselbe Mann, der die schweren Bilder in der Collegiata in Empoli und in der National Gallery, die auf Grund dokumentarischer Zeugnisse Botticini zugewiesen werden müssen, auch alleiniger Meister des obenerwähnten Erzengelbildes in der Akademie in Florenz oder der idyllischen Tondokomposition mit den Engeln im Rosengarten im Palazzo Pitti gewesen sei. Ich halte es für höchst wahrscheinlich, daß er bei diesen beiden Arbeiten mitgewirkt hat, kaum aber hat er allein ihren Stil und Charakter bestimmt. Es war ja während der Frührenaissance in Florenz nicht ungewöhnlich, daß mehrere Künstler an denselben Bildern gemeinsam arbeiteten, daß einer die Zeichnung gab und ein anderer malte, ja sogar daß verschiedene Meister die verschiedenen Figuren in derselben Komposition malten. Die berühmtesten Künstler waren ja auch oft so mit Bestellungen überhäuft, daß sie unmöglich der Nachfrage genügen konnten, falls sie nicht die Ausführung hauptsächlich Gehilfen anvertrauen wollten. Etwas derartiges dürfte wohl auch bezüglich der großen Darstellung von Tobias' Reise in der Akademie in Florenz der Fall gewesen sein. Die Komposition ist hier offenbar der Ausführung überlegen, und von den drei Engeln ist Michael wieder bedeutend den übrigen überlegen. Es möge dahingestellt bleiben, ob Tobias und die beiden anderen Engel alle von derselben Hand ausgeführt sind — die Hauptsache ist, daß wir mehrere Mitarbeiter in diesem Bilde konstatieren können. Welche dies gewesen, läßt sich ohne die Hilfe von Dokumenten schwer mit Sicherheit angeben; die Frage gehört jedenfalls zu den kunstgeschichtlichen Subtilitäten, die leicht zu ästhetischen Spekulationen willkürlicher Art verleiten. Sie sei hier daher offen gelassen und ebenso die Frage nach dem Meister der Stockholmer Porträts. Wir müssen uns auch fernerhin mit der Gewissheit begnügen, daß es eines der anziehendsten Kinderporträts ist, die aus Botticellis oder Verrocchios Atelier hervorgegangen sind. Es scheint mir nämlich, daß, ob der Meister nun Francesco Botticini oder einer der anonymen Künstler, die ihm nahestanden, gewesen ist, das allgemeine Stilgepräge des Porträts jedenfalls eine Mischung der Charakteristika zeigt, die für Botticellis und Verrocchios Gemälde aus dem Anfang der 1480er Jahre bezeichnend sind.

Digitized by Google

MISZELLEN

DÜRER IN ARCO

Mit zwei Abbildungen auf einer Tafel.

Der Reiseweg Dürers auf seinen Italienfahrten ist noch immer nicht klar zu verfolgen. Natürlich ging er wie alle Welt beide Male die Brennerstraße, und von den Stationen kennt man auch aus den Landschaftszeichnungen durch Beischriften gesichert Innsbruck im Norden und als südlichsten Punkt Trient. Die glückliche Entdeckung Haendckes[1]) legte als einen weiteren Punkt Klausen mitten auf der Alpenstraße fest. Wie aber ging es weiter von Trient aus? Es läßt sich beweisen, daß Dürer einmal in der Richtung zum Gardasee abschwenkte. Das unter dem Namen Fenedier Klausen (L. 303) bekannte Blatt im Louvre nämlich stellt Arco in Südtirol dar.

Eine Konfrontation mit der Photographie ergibt dies einwandfrei. Dürer hat den isolierten Bergkegel, der auf drei Seiten jäh abfällt auf der Zugangsseite von Südwesten aus aufgenommen, während die Photographie die genaue Westansicht bietet. Daraus erklären sich die Unterschiede. Die Photographie gibt den langsameren Abfall der Berglinie und eine andere Stellung der Burggebäude untereinander und einen anderen Winkel im Verlauf der Ringmauerführung. Allein es fehlt nichts wesentliches, so daß ein Irrtum ausgeschlossen ist. Vor allem ergibt dies die überaus charakteristische Burganlage, bei der durch das steile Gelände bedingt die Wehrbauten gruppenweise bis zum Gipfel hinaufklettern. Mit den Ringmauern und Bastionen der Vorburg fängt es an, es folgen die Wohnbauten, wovon außer Turmresten im wesentlichen nur noch ein ruinöser Pallas die Zeit überdauert hat und schließlich geht es an der schützenden Mauer hinauf bis zu dem umwallten Bergfried, der als Wartturm und letzter Zufluchtsort den Burgberg krönt.

Unten am Burgberg fehlen auch heute nicht die Oliven, nur daß das Wäldchen zu Dürers Zeit sich jetzt als ein ansehnlicher Wald die halbe Höhe hinaufzieht, wo dann Zypressen es ablösen. Nur die Ortschaft Arco, die zu Dürers Zeit am Fuße des Burgbergs in der Mauer bis hinab zum Sarcafluß hing, dessen Brücke ganz rechts auf Dürers Zeichnung erscheint, ist eine andere geworden. Das hübsche Gemäuer mit den lebhaften Formen der Schwalbenschwanzzinnen mußte bis auf geringe Reste weichen, und der moderne Kurort schwoll weit über das andere Ufer hinaus.

(1) Chronologie der Landschaften A. Dürers 1899. S. 12.

Die Identifizierung der Zeichnung mit Arco macht das eine sicher: Dürer muß am Gardasee gewesen sein und nichts ist dann auch wahrscheinlicher, als daß er Verona gesehen hat, wie man aus gewissen Architekturerinnerungen in den Hintergründen seiner Bilder und graphischen Schöpfungen längst vermutet hat. Ob Dürer nun bei seinen anderen Alpenübergängen denselben Weg einschlug oder das Brentatal[1]) oder die Ampezzaner Straße[2]) durchwandert hat, steht dahin.

Die Benennung Fenedier Klause für das Sarcatal ist jedenfalls ungenau, allein das mag allgemein Brauch gewesen sein, die südlichen Alpenstraßen überhaupt mit der wichtigsten Stadt Oberitaliens in Verbindung zu bringen oder es mag hier eine Trübung der Erinnerung vorliegen, wenn man annimmt, daß Dürer die Aufschrift einmal nachtrug[3]), als er sein Skizzenbuch durchblätterte. Wichtiger noch ist es zu wissen, wann Dürer den Weg durch das Sarcatal einschlug. Es liegt nahe, sich bei der Baugeschichte der Burg Arco Auskunft zu holen. Allein der Versuch fruchtet nicht. Kein Bau ist mit genauen Daten zu belegen[4]).

Sicher haben allerdings unter Venedigs Herrschaft, die nach der gegen die Visconti siegreichen Schlacht bei Tenno 1438 70 Jahre währte, hier bauliche Veränderungen stattgefunden, aber wer kann sagen, ob dies in der kritischen Zeitspanne von 1494—1506 geschah?[5])

Die Stilkritik[6]) ist ja auch ohne dies zu Rande gekommen und hat die Landschaft der zweiten italienischen Reise zugewiesen.

Man findet den Feinstil der Dürerschen Graphik aus den ersten Jahren des XVI. Jahrhunderts wieder in dem Aquarell. Wie die feingefiederten Baum-

(1) Diese Straße wurde im Mittelalter gern gewählt. Vgl. O. Wanka Edler von Rodlow, die Brennerstraße in Altertum und Mittelalter. Prag 1900, p. 120. „Je mehr die Lagunenstadt die Händler anzog, desto lebhafter wurde es auf dieser Zweigstrecke."

(2) Im XV. Jahrhundert erlangte dieser Weg größte Bedeutung. Er stellte die kürzeste Verbindung von Venedig zum Brenner dar. Vgl. Rodlow a. a. O. p. 151. Die Straße lief von Venedig längs der Piave über den Peutelsteiner Paß ins Pustertal, wo an der Rienz der Ort Welsberg liegt. Ob dies nicht doch das „welsch perg" der Oxforder Zeichnung (L. 392) ist, wie Haendcke annahm? Dürer hätte hierzu ja nicht einmal einen Abstecher zu machen nötig gehabt, wie Haendcke meinte, da der Ort am Wege liegt.

(3) Thausing, Dürer I, 118 erklärt die nachträgliche Beschriftung als für alle Blätter erwiesen.

(4) Kuntze. Arco in Südtirol 1898.

(5) Auch später ist noch mancherlei an Bauten hinzugekommen. Vgl. den Grundriß bei B. Ebhardt. — Die Burgen Italiens. Bd. I. S. 12.

(6) Luise Klebs, Repert. f. Kstw. 1907. H. Wölfflin, Die Kunst A. Dürers. 2. Aufl. 1908. S. 368.

Digitized by Google

kronen einheitlich malerisch dastehen in ihren Zärten ist analog der Behandlung, die Dürer diesen Dingen damals in Kupferstich und Holzschnitt angedeihen ließ.

Allzu eindringlich, aufdringlich fast, sind die einzelnen Gebilde herausgestellt. Wie sehr ihn die fremde Einzelform an sich interessierte, erkennt man schon daraus, daß Dürer die Größe der Schwalbenschwanzzinnen über jedes mögliche Maß hinaustrieb. Vielleicht ist es schon zu viel, wenn man in derlei gründlichem Eingehen auf italienische Besonderheiten einen Hinweis erblicken möchte, das Blatt auf die Hinreise des zweiten Alpenübergangs zu datieren, wo Dürer noch jede spezifisch italienische Form begierig erfaßte und gebührend hervorhob.

Auch sonst hat Dürer hier manches gesteigert, wie es der Wirklichkeit nicht entspricht. Dürer stand zwar südlicher als der moderne Photograph, doch ist zu sagen, daß er besonders den linken Bergkontur zu steil führte, wozu die Felsschroffen mit durchweg senkrechten Teilungen sicher beigetragen haben, ohne daß er allerdings den Bergfels so zuspitzte wie es der Gotiker Konrad Witz mit dem Petit Salève auf dem „Fischzug Petri" tun mußte. Grade für solche vertikalen Steigerungen bietet etwa das Marienleben in architektonischen Einzelheiten mancherlei Verwandtes. Weiter ist die bewegte Modellierung der Erdwellen, die sich mit nachdrücklicher Gewalt gegen den Hügel heranwälzen, unter diesem Gesichtspunkt zu betrachten. Sie ist übertrieben, dient aber mit dazu, Raumtiefe zu schaffen.

Bezeichnend für Dürers Kunst ist es, daß er die sanft abfallende Seite des Burgberges malte, die allein die Möglichkeit bot, das Tatsächliche in einer erschöpfenden Ansicht klarzustellen. Ein „romantischer" Maler etwa aus der Gefolgschaft Altdorfers oder Hubers hätte eine Ansicht geboten, bei der vor allem die fantastische Silhouette der jähen Bergnase zur Geltung gekommen wäre ohne Rücksicht auf eine klare Entwicklung von Burg und Stadt untereinander.

Interessant bleibt noch, daß Dürer in der Landschaft nichts weiter gibt als den einen Hügel. Es müßte doch einer der Berge von Judicarien sichtbar werden, etwa der Monte Paganella. Dürer unterschlug aber die Kette des Brentastockes völlig bis auf eine unwesentliche Schräglinie am rechten Bildrand. Dies geschah, um die überaus kraftvolle Silhouette dieses Bergkegels herauszubringen, die durch den sanften Gegenschwung der Hügellinien des Vordergrundes noch stärker herausdrückt.

Aber eins ist doch noch bemerkenswert, wenn man wieder Konrad Witzens Genfer Seelandschaft zum Vergleich heranzieht: wie verwandt die beiden darin doch sind, daß sie das ganz Ferne nicht mit aufnehmen oder doch seiner Wirkung berauben. Die Landschaft wird so entwickelt, daß man einen abtastbaren Abschluß erhält. Es blieb dem XVII. Jahrhundert vorbehalten mit dieser Enge im Bildbereich aufzuräumen. Kurt Gerstenberg.

„DAS GEFÜHL" VON A. VICTORYNS

Dazu eine Abbildung auf einer Tafel.

Von dem „A. Victoryns" bezeichneten Gemälde in der Königlichen Gemäldegalerie zu Kopenhagen ausgehend, hat Kurt Freise in Heft 8 dieser Zeitschrift eine Folge von Darstellungen der fünf Sinne zusammengestellt, die freilich größtenteils nur in Kopien erhalten zu sein scheint. Auf Tafel 71 befindet sich die Wiedergabe eines augenscheinlich recht mäßigen Gemäldes in der Wiener Akademie mit der Unterschrift: „Nach A. Victoryns: Das Gefühl." Mit diesem Bilde stimmt auf das Genaueste überein eine kleine Tafel mit der Darstellung eines Quacksalbers, die mit der Sammlung Otto Wesendonk in das Bonner Provinzialmuseum gekommen ist. In dem 1888 in Berlin erschienenen Kataloge A von O. Wesendonk wird das Bildchen dem Adriaen Brouwer zugeschrieben (Nr. 114½ „Beim Operateur"). A. Bredius dagegen hatte diese nicht überzeugende Bestimmung zugunsten des Pieter Jansz Quast aufgehoben, eine Attribution, der ich mich vor Kenntnisnahme von Freises Darlegungen angeschlossen hatte (vgl. Bredius in Oud Holland XX 1902 S. 62ff.). Darf nun das Bonner Gemälde als Original angesprochen werden? Freise erwähnt noch zwei Wiederholungen des „Gefühls" im Museum zu Helsingfors und in der Sammlung Holländer in Berlin. Schon daß Bredius das Bonner Exemplar für gut genug erachtet hatte, um es dem Quast zuzuschreiben, spricht für seine Qualität; noch mehr aber spricht für meine Annahme, daß hier eins der verschollenen Originale im Zyklus der fünf Sinne wiedergefunden sei, der Umstand, daß das Bonner Bild in den Maßen vollkommen mit dem bezeichneten Kopenhagener Exemplar übereinstimmt: 23×32 cm. Jedenfalls hat die Malweise, wie man schon nach den Abbildungen in Heft 8 urteilen kann, mit dem Bilde in Kopenhagen viel mehr Verwandtschaft als mit der schwachen Wiener Kopie.

Ich schließe mich dem von Dr. Kurt Freise brieflich geäußerten Wunsche an, daß die so prompt erfolgte Auffindung eines der noch gesuchten Originale anregen möchte, nach den übrigen zu fahnden. Walter Cohen.

Digitized by Google

REZENSIONEN

WOLDEMAR VON SEIDLITZ, Leonardo da Vinci, der Wendepunkt der Renaissance. Band I, 454 S. mit 152 Abb. Band II, 339 S. mit 63 Abb. Berlin, Verlag von Julius Bard, 1909.

Es sind 25 Jahre her, seit der Verfasser mit seinem Aufsatz über Zenale zum erstenmal ein Thema aus dem Gebiet der lombardischen Kunst zum Gegenstand seiner wissenschaftlichen Arbeiten machte. Zwei Jahre später folgte die Abhandlung über Bramante in Mailand. In den Leonardokreis trat der Verf. mit dem erschöpfenden Aufsatz über Ambrogio Preda ein (1906).

Man konnte in allen diesen Arbeiten fühlen, wie tief ihn das Problem interessierte, das schließlich für die lombardische Malerei den Ausschlag gegeben hat, indem es deren Entwicklung die Bahnen wies: die durch Leonardos Auftreten und Wirken in Mailand erfolgte Wandlung. Und von hier aus zu dem Gedanken, Leonardos gewaltige Persönlichkeit zum Gegenstand einer Biographie großen Stiles zu machen, war nur ein Schritt. Freilich ein Schritt, den zu wagen Mut und Entsagung gehörten; denn wo so vieles noch, wie gerade hier, im Fluß ist, muß man sich sagen, daß weniger als es ohnehin gelehrter Arbeit beschieden ist, die eigene Arbeit auf dauernde Bedeutung rechnen darf.

Und doch mußte er einmal getan werden. Denn im Gegensatz zu der großen Anzahl ausgezeichneter Bücher, die den anderen Meistern der Renaissance gewidmet sind, ist für Leonardo wenig geschehen. Müller-Waldes im größten Maßstab angelegtes Buch ist Fragment geblieben; das davon Veröffentlichte vermag wenig zu befriedigen. Die Biographie von Eugène Müntz war ein Alterswerk, das weitaus schwächste der zahlreichen Bücher ihres Verfassers, dem es völlig an stilkritischer Feinheit fehlte.

Die besonderen Schwierigkeiten, die gerade der Biograph Leonardos zu überwinden hat, sind allbekannt. Er müßte streng genommen ein Universalmensch sein, sich in allen Gebieten menschlichen Wissens umgetan haben, um seinem Helden auf all die Pfade folgen zu können, auf denen sich dieser bewegt hat. Oder er müßte den Mut haben sich zu bescheiden und nur von dem zu sprechen, was den Kunsthistoriker allein angeht, und was denn doch — man vergißt dies zu oft — uns Leonardo so bedeutsam macht. Leonardo als Physiologe oder Mechaniker, in seinen Forschungen über Vogelflug oder Anatomie von Mensch und Tier hat das begrenzte Interesse, das dem Gelehrten in der Geschichte der wissenschaftlichen Disziplinen zukommt; der Schöpfer des „Abendmahls" und der „Mona Lisa" jedoch wird der Menschheit köstlich bleiben, solange eine Spur dieser Meisterwerke sich in der Erinnerung erhält.

W. von Seidlitz hat es unternommen das weitere Thema zu behandeln. Er hat die gewaltige Last auf sich genommen, die Handschriften Leonardos, die zum Teil in musterhafter Weise publiziert vorliegen, durchzuarbeiten; wo es biographisch wichtig war, Bestandteile daraus in den Text seines Buches einzufügen, und endlich, wie es vor Jahren in überaus anregender Weise Séailles getan hatte, Leonardo als Forscher, in den vielseitigen Formen dieses außerordentlichen Geistes, begreiflich zu machen (Siebentes Buch, Bd. II S. 197ff.). So erfährt man darüber in gedrängter Form das wesentliche; aber das uns Hauptsächliche bildet den Vordergrund: der Künstler.

Die Lebensschicksale Leonardos ergaben die natürliche Disposition des Buches. Ich nenne kurz die Überschriften der Bücher: I. Florenz 1452—1482. II. Mailand 1482—1493. III. Mailand 1494—1499. IV. Das Malerbuch. V. Florenz 1500—1506. VI. Mailand. Rom. Amboise. Und dann folgt zum Schluß das schon erwähnte Kapitel über den Forscher, dem ein kleines Nachwort über den Menschen sich anreiht. Jedes Buch ist in eine größere Zahl von Kapiteln geteilt, in denen auf breitester Grundlage von den kulturellen Dingen der jedesmaligen Epoche, von den künstlerischen Bestrebungen der Städte, in denen Leonardo tätig war, von den namhaften Persönlichkeiten, mit denen er in Berührung trat, auf Grund sorgfältigster Durcharbeitung des Stoffs und eines persönlichen Verhältnisses zu den Dingen die Rede ist.

Als Vollender alles dessen, was die florentinische Kunst in ihrer stetigen Entwicklung durch zwei Jahrhunderte hindurch angestrebt hatte, betrachtet Seidlitz Leonardo; und gewiß ebenso mit Recht (hat doch schon Vasari ihm diesen Platz zuerkannt) als den „Schöpfer der Hochrenaissance in der Gestalt, die sie tatsächlich angenommen hat." Das Wirken Leonardos besonders als Maler, sein Einfluß auf alle, mit denen er direkt oder indirekt in Berührung kam, lassen keinen Zweifel an der Richtigkeit dieser Thesen zu.

Digitized by Google

Trotzdem über Leonardos Bedeutung niemals ein Zweifel wird geäußert werden können, trotzdem sein Name mit ein paar Hauptwerken fest verknüpft ist, ist andererseits bei keinem Künstler so hartnäckig um Attributionen einzelner Werke bis auf die Gegenwart gekämpft worden, wie bei ihm. In welchem Sinne diese Spezialfragen in einem für lange hinaus abschließenden Buche entschieden worden sind, muß daher besonders die Aufmerksamkeit rege machen. Ich glaube trotz einer seltsam absprechenden Bemerkung des Verfassers[1]) seinen Standpunkt nicht besser charakterisieren zu können, als indem ich ihn den Morellischen nenne. Er lehnt wie dieser und dessen ganze Schule ab: die „Verkündigung" in den Uffizien, die Münchner Madonna, das weibliche Bildnis der Galerie Liechtenstein, die Londoner Version der „Vierge aux rochers", das Berliner Bild, die „Belle ferronière" (ich halte mich an die wesentlichen Dinge). Er folgt Morelli in der Theorie von Leonardos Linkshändigkeit als Zeichner, nimmt die dadurch bedingte Strichlage als Kriterium für Echtheit oder Schülerarbeit (Unechtheit wäre ein irreführendes Wort). Und eben von hier aus resultiert ein Hauptvorzug des Buches: es teilt mit Jean Paul Richters Werk, dessen illustrativer Teil immer noch dem Leonardoforscher unentbehrlich ist, den Vorzug, ausschließlich echte Zeichnungen Leonardos zu publizieren. Hierin nicht zuletzt unterscheidet es sich aufs vorteilhafteste von seinen Vorgängern, den Werken von Müller-Walde und von Müntz, bei denen die unerfreulichsten Imitationen als eigenhändige Arbeiten vorgeführt wurden. In der Attribution *eines* Blattes kann ich freilich dem Verf. nicht zustimmen, und wenn ich diesen Punkt hervorhebe, geschieht es wegen der Bedeutung, die ihm zukommt: es ist die Rötelzeichnung mit dem Entwurf zum Abendmahl in Venedig (Abb. T. XXXIV zu S. 198). Trotzdem alle Forscher es als echt anerkennen, muß ich daran festhalten, daß es nur eine Kopie sein kann; die absolut schwachen Einzelheiten, das Unfunktionelle der Bewegungen (besonders Arm und Hand des Bartolomaeus, beide Arme bei Andreas, der völlig charakterlose rechte Arm Christi) schließen m. E. Leonardo positiv aus. —

Wird man also die Auffassung des Verf. von der historischen Stellung, die Leonardo gebührt, unbedingt teilen, seine Stellung zu den Attributionsfragen als den von der Mehrzahl der Forscher eingenommenen Standpunkt finden, die Kriterien, nach denen die Zeichnungen ausgewählt wurden, billigen: was hindert, diese Biographie in ihrer Art als mustergültig zu bezeichnen, um so mehr als eine sehr reiche Illustration[1]) den Ausführungen des Verf. begleitend zur Seite steht? Ich finde (vom rein literarischen Standpunkt aus), daß der Gesamteindruck durch gewisse Mängel der Disposition wesentlich beeinträchtigt wird.

Der Verf. ist von dem gewiß richtigen Grundsatz ausgegangen, daß in einem abschließenden Werk, wie dem seinigen, keine noch so unbedeutende Notiz biographischen Charakters unwichtig ist und übergangen werden darf. Aber es gibt einen Ausweg, der nach beiden Seiten die m. E. ideale Lösung bildet: ich meine Regesten[2]) Ich habe wiederholt Gelegenheit gehabt, darauf hinzuweisen, wie die Kunstgeschichte sich dieses Hilfsmittels lange nicht genügend bedient. Und doch ist jedem, der sich über eine bestimmte Tatsache präzis unterrichten möchte, nichts so willkommen, als wenn er in einer Monographie in Regestenform alle bekannten Tatsachen aus dem Leben des betreffenden Meisters zusammengefaßt findet. Z. B. hat Thode das für Michelangelo geleistet. Für Leonardo wäre es um so einfacher gewesen, als es sich hier um eine verhältnismäßig geringe Zahl von Daten handelt. So aber muß man stets im Text nachschlagen (und es ist nicht immer ganz leicht, die richtige Stelle zu finden), und die Darstellung leidet unter dem teilweis gleichgültigen Tatsachenballast. Man lese als Beispiel den Passus II, S. 67, Absatz, nach, wo von Leonardos Ausgaben die Rede ist.

Ebensowenig kann das Einschieben stets neuer allgemeiner Partien historischen oder kulturellen Charakters im Interesse des Ganzen gelobt werden. Indem Verf., anstatt bei dem Beginn eines neuen Abschnitts, wo ein Szenenwechsel eintritt und andere Menschen den Schauplatz betreten, sofort und ein für alle Mal jene zu schildern und diese in ihren Schicksalen zu begleiten, wird uns beides nur stückweise geboten. Nicht nur ergeben sich daraus Wiederholungen, sondern es leidet auch das, was doch die Hauptsache des Buches ist, die Darstellung von der Entwicklung der Kunst Leonardos darunter; der Leser verliert über all'

(1) I, S. 43 sagt Verf.: „wenn Morelli diese Übermalungen (an der „Taufe Christi" in der Florentiner Akademie) für die Arbeit eines unfähigen Restaurators des XVIII. Jahrhunderts erklärt, so beweist er dadurch nur von neuem, daß ihm der Zugang zu Leonardos Wesen verschlossen geblieben ist."

(1) Leider sind gerade die Gemälde Leonardos nicht genügend reprodusiert. Vom Abendmahl hätten unbedingt Details gegeben werden sollen; dasselbe gilt von der „Anbetung der Könige."

(2) Die Zusammenstellung, die E. Verga in „Raccolta Vinciana" Fasc. II und III bietet, ist nicht ganz vollständig.

Digitized by Google

zu vielem Detail der Umgebung das klare Bild von seinem Helden. So ist von Ludovico Moro ausführlicher auf S. 102ff., 130ff., 224ff., dann wiederholt im folgenden, und endlich S. 285ff. die Rede; man fragt sich, ob es nicht möglich war, alles über diesen in einem Kapitel zusammenzufassen.

Und so muß ich auch, gerade im Interesse der Lesbarkeit des Buches bedauern, daß Verf. die Auseinandersetzungen mit den Meinungen anderer z. T. in den Text verflicht; und daß er zu vorsichtig die eigene Ansicht, wo sie gewiß richtig ist, gegen die fremde verteidigt. Wo es sich z. B. um eine so gänzlich unhaltbare These handelte, wie Strzygowskis Ansicht von der späteren Entstehung der „Anbetung", war es wirklich nicht nötig, die Darstellung, wie die Entstehung des Bildes wirklich vor sich ging, die dank den Dokumenten und Zeichnungen klar liegt, mit einer Polemik zu unterbrechen (S. 59).

Aber es ist dies durch das hohe (und seltene) Gerechtigkeitsgefühl des Verf. bedingt, das jeder fremden Meinung das Zugeständnis machen will, gehört zu werden. Dies zeichnet ihn ebenso aus, wie die übergroße Vorsicht in der Formulierung seiner Meinung in Fällen, wo der Schatten eines Zweifels bleibt. Dank solcher Ehrlichkeit und Gewissenhaftigkeit hat Verf. es vermocht, über den schwierigsten Stoff, den es in der Kunstgeschichte gibt, ein absolut zuverlässiges Buch zu bieten.

Es mag mir verstattet sein, anhangsweise einige Punkte zur Sprache zu bringen, wo ich etwa von dem Verf. abweiche oder auch durch eigene Studien seine Ansicht glaube stützen zu können. Der Einfachheit wegen gebe ich diese Notizen ungeordnet, und der Folge des Buches angepaßt.

S. 40 T. VII. Die Windsor-Zeichnung kann unmöglich zur „Taufe Christi" gehören. Richtiger als die Unterschrift unter dieser Tafel ist, was Verf. S. 386 Anm. 6 darüber sagt. Das Blatt ist nach dem Faltenwurf bereits aus der Mailänder Epoche und mag mit einem früheren Stadium der „Vierge aux rochers" in Beziehung stehen.

S. 48. Peruginos Geburtsdatum kennen wir nicht. Die Annahme, er sei 1446 geboren, beruht nur auf Vasari, gegen dessen Angaben dieser Art man nicht vorsichtig genug sein kann.

S. 52. Die Oxford-Zeichnung zum Arm des Engels der Uffizien-Verkündigung ist m. E. als Leonardo nicht zu bezweifeln. Sie ist natürlich eine sehr starke Stütze für Leonardo als Urheber dieses heiß umstrittenen Bildes. Sehr richtig betont Verf. (S. 54) den engen Zusammenhang der Münchener Madonna mit der Verkündigung; ich möchte nur etwas weiter gehen, als er, und die Madonna für sicher von derselben Hand gemalt erklären, wie mich wiederholt erneuerte Untersuchung überzeugt hat (andere, die diese Ansicht nachprüfen mögen, bitte ich, die Blumen und Blätter in der Vase mit dem Rasen auf dem Verkündigungsbild vergleichen zu wollen. Detailphotographien wären hier sehr angebracht). Für einen frühen Credi kann ich dies Bild dagegen nicht ansehen.

S. 55. Leider hat Verfasser die Bedeutung der Madonna in der Sammlung Benois in Petersburg (neuerdings wiederholt abgebildet) nicht erkannt. Ob Original oder sehr getreue Kopie, ist für diese Frage fast gleichgültig. Welche Bedeutung diese Komposition in Florenz und darüber hinaus gehabt hat, hoffe ich später — durch die zahlreichen erhaltenen Wiederholungen und Entlehnungen — dartun zu können (vgl. Cicerone II, 1910, S. 371).

Ich glaube, es ist die eine der in der Zeichnung von 1478 erwähnten Madonnen; die andere die, wie es scheint, nie ausgeführte „Madonna mit der Katze", die auch hier hätte besprochen werden sollen.

S. 67. Bei Betrachtung der Abb. des Details aus der „Anbetung" scheint mir beachtenswert, wie in der Bildung und im Ausdruck Josephs schon der „Matthaeus" des Abendmahls zu finden ist: eine Beobachtung, die (falls richtig) nur bestätigen würde, was man auch sonst findet, daß in seinen Arbeiten der Florentiner Zeit schon sehr vieles, das erst wesentlich später zur Weiterbildung gelangt, in nuce enthalten ist.

S. 88/9 T. XVII. Der strenge Profilkopf der Madonna auf diesem Blatt (Studien zur Madonna mit der Katze) scheint mir durch die Plakette von Donatello (Abb. Schubring, Klassiker der Kunst S. 94) angeregt zu sein. Die Hand der Madonna auf der Zeichnung S. 93 ist strengster Verrocchiostil. Stark verrocchiesk und in die frühe Florentiner Epoche gehörig ist auch die Bd. II, S. 21 abgebildete Zeichnung in Oxford (kein Entwurf zur Anna Selbdritt! Die hintere Figur offenbar ein Engel).

S 213. Auf Tizians Zinsgroschen ist Judas nicht dargestellt.

S. 248 T. XXXIX. Die „Tänzerinnen" möchten eher Figuren von Engeln sein, wie sie die „Himmelfahrt" oder „Krönung Maria" zu begleiten pflegen (vgl. Botticellis Bild in der Florentiner Akademie). Eine Himmelfahrt soll Leonardo für Santa Maria delle Grazie gemalt haben (S. 244).

S. 248. Das S. 255 abgebildete Porträt Luca

Digitized by Google

Paciolis in Neapel kann nicht von Jacopo de' Barbarj sein, wie s. Z. Ricci und Bode dargelegt haben. Der junge Mann neben Pacioli ist nach guter alter Tradition der junge Guidobaldo von Urbino (vgl. Rassegna d'arte V, S. 28).

S. 248. Daß die „belle ferronière" die Herzogin Elisabetta Gonzaga darstellen könne, ist nach deren authentischem Bildnis in der Tribuna der Uffizien unhaltbar. Bd. II S. 6/7. Die Zweifel des Verf. an der Echtheit des Kartons zum Bildnis der Isabella d'Este scheinen mir ebenso wenig begründet, wie die Attribution an Boltraffio.

S. 9. Daß Verf. hier die Theorie von Leonardos Einfluß auf Giorgione aufgreift, habe ich nicht ohne Bedauern gelesen. Sie geht allein auf den chauvinistisch schreibenden Vasari zurück, der eine Abhängigkeit von der Florentiner Kunst auch dort finden will, wo eine solche nie bestanden hat. Mailändische Einflüsse irgendwelcher Art lassen sich beim besten Willen bei Giorgione nicht nachweisen. Daß sich die beiden in Venedig begegnet sein können, wer möchte das bestreiten? Nur beweisen läßt es sich nicht.

S. 20 (vgl. S. 271 Anm. 8). Der nur von Calvi mitgeteilte Brief des Fra Pietro de Nuvolaria kann nicht vom 4. April 1501 sein, wie gemeinhin angegeben wird (so auch Solmi S. 131). Der Korrespondent schreibt in der Karwoche, resp. unmittelbar nach derselben; jedenfalls hatte er Leonardo am Mittwoch der Karwoche gesprochen. Nun fiel dieser Mittwoch im Jahre 1501 auf den 7. April; im Jahre 1502 auf den 23. März. Daher ist der Brief entweder aus dem Jahre 1502 oder es ist etwa 9. April statt 4. zu lesen (bei lateinischen Zahlzeichen ist Lesefehler möglich). Das Original, das sich im Archiv von San Fedele in Mailand befand, wäre nachzuprüfen.

S. 47. Die Angabe, daß Ginevra de' Benci 1473 bereits starb, ist jetzt nach den Forschungen Carnesecchis zu berichtigen (Rivista d' arte VI, 1909, S. 281ff.). 1490 war sie noch am Leben.

S. 52. Auch hier tritt die Neigung hervor, Vasari allzu wörtlich zu nehmen. Er kannte das Porträt der Mona Lisa nur aus Beschreibungen und mit echt italienischer Begabung verfaßte er danach die eigene Schilderung. Aber nun jede Einzelheit wörtlich nehmen zu wollen, wie es Verf. tut, gegenüber einem späteren Augenzeugen und entgegen der bekannten Mode geht doch nicht. Die Mona Lisa hatte gewiß spärliche Augenbrauen.

S. 67. Michelangelos gegen Leonardo gerichtete Invektive ist schärfer: „du hast ein Bronzepferd entworfen und hast es nicht gießen können."

S. 70. Der Lorenzo, den Leonardo am 14. April 1505 als Gehilfen zu sich nahm, kann Lotto nicht sein (dasselbe wiederholt S. 140). Dieser ist durch Zeugenunterschrift damals in Treviso nachweisbar (Arch. Veneto t. 32, S. 172).

S. 86. Der Brief Soderinis an Caroli ist von Gaye (II, S. 87) mit wesentlichen Lesefehlern abgedruckt (so fängt er an: anchora ci scrisse la S. V. in conditione (?) di Leonardo); er ist aber so flüchtig kopiert, daß es mir nicht möglich war ihn völlig einwandfrei zu entziffern. Jedenfalls aber kann das Prädikat, das Soderini Leonardo gibt — delatore — nicht als „Spion" gefaßt werden; es muß ein mit „dilatorio — verzögernd" zusammenhängendes Wort dahinter stecken. Der Sinn würde also sein: „Ihrethalben hat sich L. als säumiger Mann betragen" (d. h. hat uns sitzen lassen).

S. 132/3. Die Madonna für Robertet war eben die Madonna mit dem Spinnrocken; die Komposition beschreibt ja Fra Pietro genau (in dem oben zitierten Brief.)

S. 138. Daß Sodoma 1501 schon in Siena war; steht nicht fest. Das frühste Datum, das ihn dort in der Provinz anwesend erweist, ist vom 10. Juli 1503 und bezieht sich auf die Fresken in S. Anna in Creta. — Ich muß hiermit die auch gegen mich gerichtete Behauptung, daß die Windsorzeichnung nach der stehenden Leda Leonardos von Sodoma und nicht von Raphael sei (S. 129, vgl. S. 143) verknüpfen. So ungern ich dem bewährten Raphaelkenner, dem ich viel zu danken habe, hier widerspreche und auf die Gefahr hin, das Prädikat eines „Dilettanten" mir zu erwerben (Morelli, Gal. Borghese S. 196; zu diesem Blatt), muß ich an Raphael als Urheber festhalten. Vom Duktus ganz abgesehen, der unleugbar raphaelisch ist, vergleiche man dieses Blatt mit den Sodoma-Ledazeichnungen einerseits (alle abgebildet bei Morelli) und mit Zeichnungen dieser Epoche Raphaels andererseits (ich zitiere aus der Albertina-Publikation Nr. 27 und 55; man vgl. die Putten, besonders das Christkind von Nr. 27, sowie das Kind mit doppelt gezeichnetem Kontur von Nr. 55). Morelli hat mit seiner Sodoma-Theorie sich von der falschen Ansicht leiten lassen, daß das Borghesebild der Leda von diesem herrührt, und er hatte sich in diesen Wahn so verstrickt, daß er die goldechte Leonardozeichnung zum Kopf der Leda in Windsor auch dem Sodoma gab. Diese unhaltbare Theorie Morellis fortzuführen aber liegt kein Grund vor. — Gesetzt aber, Morelli-Seidlitz hätten Recht und die Zeichnung der stehenden Leda wäre von Sodoma und nicht von Raphael, so bleibt damit doch eine hohe Wahrscheinlichkeit bestehen,

Digitized by Google

daß sie in Florenz entstanden ist. Sodoma zeigt gerade in seinen Frühbildern so starke Beziehungen zu Leonardo, daß die Annahme direkter Einwirkung sich fast notwendig aufdrängt. 1503—1508 ist er dauernd im Gebiet von Siena beschäftigt: wie leicht aber war es von dort nach Florenz zu kommen. Also auch von hier aus würde die Annahme, daß Leonardo schon in Florenz an der Leda gearbeitet habe, (man weiß doch am Beispiel der Sankt Anna, wie lange Zeit zwischen Entwurf, Karton und Bild bei ihm vergehen konnte) sich halten lassen.

S. 191. Als Meister des Profilbildnisses von Leonardo möchte ich Solario in Vorschlag bringen.

Um diesen langen Auseinandersetzungen doch einen positiven Ausklang zu sichern, möchte ich zum Schluß ein paar bisher nur im Auszug bekannt gewordene (Milanesi IV S. 45 Anm.) Dokumente freilich von sekundärer Bedeutung erstmalig zum Abdruck bringen. Es sind die Briefe, die die Florentiner Signorie am 22. Januar 1507 an den Gesandten Francesco Pandolfini und an Leonardo richtete, um die nachgesuchte Erlaubnis zum Bleiben Leonardos in Mailand zu erteilen. Sie befinden sich im Florentiner Staatsarchiv (Registro di lettere esterne dal 1504 al 1507. Signori Carteggio Missive 55, fol. 173 v.). Ich publiziere sie mit Auflösung der Abbreviaturen.

Francesco Pandulphino. Die 22 Januarij 1506 [st. flor.].

Questo di habbiamo recevuto per homo ad posta una lettera della Maestà del Re de 14 et una tua de 12 presente circa el desiderio che Quella ha che Lionardo da Vinci non parta da Milano fino alla venuta sua in Italia, di che immediate ci siamo resoluti secondo l'intentione sua; et però tu li farai intendere che noi non possiamo havere maggior piacere che farli cosa grata, et che non solo Lionardo predicto, ma ogni altro nostro homo la serva ne' desiderij et bisogni sua (!); et così per questo medesimo corriere s'è scripto ad Milano et secondo il iudicio nostro doverrà sanza (!) dubio seguirne lo effecto.

Leonardo vincio. Die qua supra 1506.

La Maestà del Christianissimo Re et lo ambasciatore nostro che si truova appresso Quella, ci scrivono desiderare che tu soprastia costi fino alla venuta sua in Italia, sopra di che ad noi non occorre dirti altro se non che ci sarà sempre gratissimo che tu serva Quella Maestà in tutti bisogni et desiderij suoi, perchè crediamo habbia ad riuscirtene et conmodo et honore, e noi desiderando compiacerli in ciascun' altra cosa, habbiamoti volentieri significato lo adviso et la ricerca che ce ne suta facta da quello christianissimo Re.

Georg Gronau.

HERMANN NASSE, Jacques Callot, Meister der Graphik. Bd. I. Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Nasses Buch über Callot ist die Frucht einer sehr genauen Beschäftigung mit dem Künstler und seinen als Kupferstecher und Radierer tätigen Zeitgenossen. Wir dürfen der Zuverlässigkeit der Angaben des Autors und der sicheren Fundierung der von ihm ausgesprochenen Urteile vertrauen. Und das ist jedenfalls ein Moment, welches bei einer Beurteilung des Buches sehr stark zu dessen Gunsten in die Wagschale fällt. Werden doch leider bisweilen als angeblich populär-wissenschaftliche Schriften überhastete Erzeugnisse auf den Markt geworfen, die mit einigen Schlagworten aufgeputzt, im einzelnen unbestimmt, wo nicht direkt falsch sind. Wenige handeln nach der Erkenntnis, daß richtig populär zu schreiben, das Allerschwerste ist. Ist doch hierzu nicht nur eine souveräne Beherrschung des vorgetragenen Stoffes, sondern auch die Gabe der Scheidung des Wesentlichen vom Unwesentlichen und die Einordnung des Ganzen in große Zusammenhänge erforderlich. Und zum zweiten möchte man verlangen, daß durch prägnante, klare und, wo es erforderlich ist, anmutige Darstellung der Gegenstand dem Verständnis des Laien nahegebracht werde. Dieser zweiten Forderung vermag Nasses bisweilen etwas schwerfällige Darstellungsweise nicht zu entsprechen. Der Kontrast zu Callots leichter Grazie und sprühendem Reichtum wird dann um so fühlbarer. Ich möchte aber betonen, daß ich die positiven Eigenschaften des Buches für wichtiger und in der Gesamtbeurteilung für ausschlaggebend halte. Helfen doch dem Leser zu der richtigen Auffassung von Callots Kunst auf das wirksamste die vielen guten Abbildungen, die der Verlag beigegeben hat, und durch dessen Auswahl Nasse die Vielseitigkeit seines Helden zur Anschauung zu bringen bestrebt war.

Nasse teilt seine Darstellung in 6 Kapitel. Nach einer Einleitung (I) erzählt er gut und lebendig unter Anführung aller bekannten Tatsachen Callots Lebensgang (II), wobei er geschickt das Schicksal des Einzelnen im Rahmen der Zeitereignisse darzustellen weiß. Kapitel III wendet sich dem eigentlich künstlerischen durch Schilderung der Stecher und Radierer vor Callot zu. Unter der Fülle des mit guter Fachkenntnis angeführten einzelnen verschwinden vielleicht allgemeine Richtlinien etwas zu sehr. Die Besprechung von Callots Frühwerken (IV) gibt noch Veranlassung zu einer Charakterisierung seiner Lehrer. Von den ersten

Digitized by Google

selbständigen Radierungen bis zu den Spätwerken werden die bedeutenden Blätter und Stichfolgen Callots in Kapitel V besprochen, nach der vermuteten Reihenfolge ihrer Entstehung. In manchen Fällen, wie bei den Bettlern und Krüppeln, berührt der Ernst und das warme Verständnis von Nasses seelischer Auffassung der Darstellungen äußerst sympathisch. Bei der formalen Ableitung von Callots Schlachtendarstellungen wäre vielleicht auf die analogen Szenen von Pieter Brueghel den Älteren (Wien) und namentlich auf die Werke Jan Brueghel des Älteren hinzuweisen, dessen Kompositionsart so mannigfache Berührung mit der Callots aufweist. In Kapitel VI wird die Frage der Betätigung Callots als Maler kurz gestreift und abgelehnt. In der Zuschreibung des unter Callots Namen gehenden Skizzenbuches der Albertina zu Wien an Stefano della Bella schließt sich Nasse der Ansicht des schwedischen Gelehrten Leverthin an. Mit einer durch eine große Fülle von Beispielen belegten Skizzierung des Einflusses Callots auf Zeitgenossen und spätere schließt Nasses Buch, das wohl geeignet ist, für den in Aussicht gestellten kritischen Katalog von Handzeichnungen des Meisters günstige Erwartungen zu rechtfertigen. Wilh. Suida.

A. BREDIUS, Johannes Torrentius, schilder (1589—1644). 's Gravenhage, Martinus Nijhoff, 1909.

Ein Büchlein von 71 Oktavseiten, geschmückt mit dem Bildnis des behandelten Künstlers und mit Reproduktionen einiger Autogramme versehen, erzählt uns vom Leben eines Malers, der zuerst als Halbgott angebetet, später zum Feuertod verurteilt und darnach Hofmaler des Königs von England wurde. Die wichtigsten Urkunden, die Bredius während seiner 25jährigen Druchforschung der holländischen Archive über ihn gefunden hat, hat er hier im Originaltext abdrucken lassen und mit verknüpfendem Text versehen.

Johannes Torrentius, mit seinem vollen Namen Johannes Symoonis van der Beeck, war holländischer Maler und lebte in der ersten Hälfte des XVII. Jahrhunderts. Von seinen Werken sind auf uns leider keine gekommen, wenigstens sind uns noch keine bekannt. Wohl aber können wir aus alten Inventaren und sonstiger Literatur entnehmen, daß seine sehr sauber und glatt gemalten Bilder hauptsächlich Stilleben in der Art der Leidener Schule darstellten, außerdem nackte Frauen und wohl mehr genreartig aufgefaßte Porträts. Daß keines seiner Werke die Jahrhunderte überdauert hat, liegt vielleicht an der besonderen Zubereitung seiner Farben. Vielleicht sind sie aber auch, wie Sandrart behauptet, nach seiner später erfolgten Verurteilung verbrannt worden; dies könnte jedoch höchstens bei den „unsittlichen" nackten Frauendarstellungen in Betracht kommen. Über den Künstler Torrentius sind somit die Nachrichten recht spärlich, um so reicher fließen die Quellen, wenn wir nach dem Menschen Torrentius fragen. Und weil sein Leben ungewöhnlich abwechslungsreich und ereignisschwer war, besonders durch die damalige Zeit bedingt, so wird es zu einem Stück Kulturgeschichte, und dies Moment vor allem veranlaßte Bredius, seine Archivfunden zu publizieren.

Torrentius wurde 1589 in Amsterdam geboren. Sein Vater hatte die traurige Berühmtheit, der erste Zuchthäusler im neu errichteten Zuchthaus jener Stadt zu sein. Von seiner Mutter wissen wir nur, daß sie ihrem Sohne stets treu zur Seite stand und späterhin bei seiner Einkerkerung keine Mühen zu seiner Befreiung scheute. Am 14. Januar 1612 heiratete Torrentius Neeltgen van Camp. Es war eine unglückliche kurze Ehe, in der die Frau von ihrem Mann brutal behandelt wurde, was dieser später allerdings bereute. Neeltgen scheint ihn immer weiter geliebt zu haben; denn in seiner Gefangenschaft verbrachte sie bei ihm 14 Tage und Nächte. Torrentius gab nach Aussage seiner Zeitgenossen viel aufs Äußere. Er war stets vornehm gekleidet, sehr höflich und freigebig und wurde von den meisten sehr verehrt. Andererseits war er gerade in sittlicher Beziehung ziemlich zügellos und ein spottsüchtiger Mensch voller Übermut. Wohl besonders durch seine Ironie und übersprudelnde Lebenslust erwarb er sich Feinde. Man nannte ihn einen gefährlichen Menschen, einen Verleiter der Bürger, einen Betrüger des Volkes, eine Pest für die Jugend und einen Verführer der Frauen. Die Regierung Hollands sah in ihm ein für die öffentliche Sitte und Ordnung gefährliches Individuum. Er war ihr mindestens unbequem und mußte unschädlich gemacht werden. Als den Beginn des nun folgenden Feldzugs gegen ihn sieht Bredius den Brief vom 19. Juni 1625 an, den der Präsident von Holland an die oberste Verwaltungsbehörde der Stadt Haarlem richtete. Nach diesem Schreiben sollten Anhänger der Sekte der Brüder vom Rosenkreuz in Holland festen Fuß gefaßt haben, einer Sekte, die die Professoren der Theologie in Leiden für ketzerisch hielten, der Republik schädlich, aufrührerisch und voller Betrug. Und ihr Hauptvertreter in Holland wäre

Digitized by Google

der in Haarlem lebende Torrentius. Die Verwaltung dieser Stadt wurde daher beauftragt, die Berechtigung dieser Behauptung zu untersuchen. Es fanden nun viele gerichtliche Vernehmungen statt, die zur Folge hatten, daß Torrentius am 30. August 1627 gefangen genommen und fünf Verhören unterworfen wurde. Interessant sind nun die mit Torrentius und den Zeugen angestellten Verhöre. Was wurde damals nicht alles als schweres Verbrechen angesehen! Heute würden wir darin nur ungezügelte Jugendlust sehen. Die schwerste gegen ihn vorgebrachte Beschuldigung war sein Spotten über Religion. Torrentius gestand nichts. So schritt man zur Gewalt und versuchte ihn durch die Folter zum Geständnis zu bringen. Offenbar am 29. Dezember 1627 wurde Torrentius so grausam peinlich verhört — aber ohne Erfolg — daß er am Verhandlungstage, den 25. Januar 1628, auf Kissen in den Gerichtssaal gebracht werden mußte. Hier verweigerte man seinem Verteidiger eine Abschrift der Akten und ging sofort zur Verhandlung über. Torrentius wurde eines leichtfertigen, unehrenhaften und skandalösen Lebenswandels und der Gottlosigkeit beschuldigt. Man stellte den Antrag auf Feuertod und Konfiszierung aller seiner Güter. Das Urteil lautete 20 Jahre Gefängnis und Bestreitung sämtlicher Kosten. Vergeblich legte Torrentius beim „Hof van Holland" und darauf beim „Hoogen Raad in Holland" Berufung ein. Er wurde abgewiesen. Nun blieb nur noch der Prinz Frederick Hendrick übrig, der sich dann für ihn auch verwendete, aber vergeblich. Ebenso erfolglos blieben alle Unternehmungen seiner Freunde. Da kommt die Rettung von einer ganz unerwarteten Seite: Der König von England, Karl I., hatte von der Kunst Torrentius nicht allein gehört, sondern auch Gemälde von ihm gesehen, die ihm derart gefielen, daß er bei der Nachricht von seiner Verurteilung beschließt, ihn zu retten und zu sich nach England zu holen. Aber weder der Brief des Prinzen an die Stadt Haarlem, noch die Vermittlung des englischen Gesandten können die Stadtverwaltung geneigt machen. Da greift der Prinz energisch ein und unterzeichnet am 11. Juli 1630 den Pardon. Nun wird Torrentius, nachdem alle seine Schulden bezahlt sind, in aller Stille nach England gebracht, wo er bis 1641 oder 1642 bleibt; dann kommt er trotz des Verbotes nach Holland zurück, nach Amsterdam. Hier stirbt er 1644 und wird am 17. Februar in der Nieuwe Kerk beigesetzt.

Ein Fund wie die obige Geschichte des „Johannes Torrentius" ist ein schöner Lohn für die mühselige Arbeit von Archivdurchforschungen. Um so mehr ist er einem so eifrigen und unermüdlichen Forscher wie Bredius zu gönnen. Wir aber, die wir den Archiven fern stehen, müssen Bredius herzlich dafür danken, daß er durch Publizieren seiner Funde uns an den Freuden seiner Arbeiten teilnehmen läßt. Wir taten jetzt einen tiefen Einblick in die wunderlichen Rechtszustände in Holland im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts.

Kurt Erasmus.

W. WEISBACH, Impressionismus. Ein Problem der Malerei in der Antike und Neuzeit. Berlin (Grote) 1910. Bd. I.

Es ist sehr erfreulich, daß man endlich daran geht, das Problem des Impressionismus historisch und wissenschaftlich zu behandeln. Dadurch wird es dem Tagesgeschrei mit seiner Oberflächlichkeit und persönlichen Polemik entzogen, man hört auf, den Begriff des Impressionismus als Schlagwort zu gebrauchen, und fragt sich, worum es sich denn überhaupt bei diesem Problem handelt. Und wenn wir dann sehen, daß die Erscheinung des Impressionismus eigentlich gar nichts neues ist, daß sie, seitdem es eine Kunst gibt, wieder und wieder aufgetreten ist, so werden wir auch gegen den modernen Impressionismus objektiver. Es genügt uns nicht mehr, daß etwas impressionistisch sei, um es zu schätzen, sondern, wie in allen Kunstrichtungen, lernen wir auch hier, durch Vergleichung das Gute vom Schlechten sondern. In diesem Sinne ist das Weisbachsche Buch durchaus zu begrüßen.

Aber auch bei diesem Buche zeigt sich wieder, wie wenig dabei herauskommt, wenn man sich mit einer rein historisch-descriptiven Auffassung begnügt, anstatt das Problem in seiner kunstwissenschaftlichen Eigenart zu analysieren. Schon in der Definition des Impressionismus hat der Verf. sich zu sehr von einer Auffassung beeinflussen lassen, die, in der Entstehungszeit des modernen Impressionismus aus der Opposition geboren, heute nur noch bei den ganz Radikalen Geltung hat. Er hat den Impressionismus als optisches, nicht auch als psychologisches Problem gefaßt. Zwar scheint er eine Unterscheidung dieser Art zu ahnen. Er sagt (S. 3): „Die Auffassung und Wiedergabe von Eindrücken kann verschiedenartig sein. Das eine Mal wird es die rein visuelle Erscheinung, der sozusagen sachlich aufgenommene Netzhauteindruck sein, dem sich die künstlerische Darstellung möglichst zu nähern trachtet. Oder aber der Gesichtseindruck hat von vornherein durch die Psyche des betrachtenden Subjektes eine bestimmte Nuance erhalten . . . Demgemäß unterscheidet sich

Digitized by Google

ein mehr naturalistischer von einem mehr psychologischen Impressionismus." Dagegen ist zu sagen: einen nur „sachlich aufgenommenen Netzhauteindruck" gibt es in der Kunst nicht. Das ist Photographie. Jeder künstlerische Eindruck erhält durch die Psyche des betrachtenden Subjektes nicht nur eine bestimmte Nuance, sondern sogar eine gänzliche Umformung. Aber damit ist der Begriff des psychologischen Impressionismus noch nicht erschöpft. Er beruht vor allem in der Gefühlsweise und geistigen Eigenart des Künstlers, schon diese ist impressionistisch, und der optische Impressionismus, die impressionistische Wiedergabe der Natur, ist deren Äußerungsform, erfolgt erst daraus. So ergibt sich natürlich auch, daß die impressionistische Auffassung sich nicht nur auf die äußere Natur, sondern nicht minder auch auf die geistige — man denke nur an das impressionistische Porträt — bezieht. Von alledem finden sich in diesem Buche nur geringe Andeutungen. Es handelt hauptsächlich vom optischen Impressionismus.

Infolgedessen ist auch die historische Darstellung einseitig und unvollständig. Es ist eigentlich keine Geschichte des Impressionismus, sondern der Impressionisten. Wir erhalten keine tiefere Begründung, warum der Impressionismus gerade zu dieser und jener Zeit, in diesem und jenem Volke aufgetreten ist. Der Verf. nimmt, um dies zu erklären, seine Zuflucht immer noch zur Milieutheorie, will z. B. immer noch den malerischen Stil der Venezianer durch die Wasserdünste der Lagunen und die „Buntheit des Lebens infolge des regen Handelsverkehrs" erklären. Warum lehnt der Verf. nicht die Milieutheorie mit derselben Begründung ab, die er gegen die Beeinflussungstheorie anführt, daß nämlich in der individuellen Veranlagung des künstlerischen Genius alle Entwicklungsmöglichkeiten liegen? Ebenso fehlt eine Betrachtung des Impressionismus als Kulturerscheinung, als Ausdruck bestimmter Gefühls- und Geistesrichtungen, ein Hinweis auf seine Zusammenhänge mit Individualismus und Subjektivismus.

Doch von alledem abgesehen, enthält das Buch noch so viel des Guten, daß es als historischer Überblick wohl zu empfehlen ist. Besonders wertvoll ist die Betrachtung der spätantiken Malerei unter dem Gesichtspunkt des Impressionismus. Er entsteht dann von neuem in der späteren venezianischen Malerei, und zwar, wie ich im Gegensatz zum Verf. meine, schon bei Giorgione, wenn man nämlich nicht nur das Bild von Castelfranco, sondern auch das des Palazzo Giovanelli in Betracht zieht. Auch sollte das Hauptwerk und charakteristischste Beispiel des venezianischen Impressionismus, die Münchener Dornenkrönung von Tizian, eingehend analysiert oder wenigstens erwähnt werden. Eine klare und recht anschauliche Darstellung erhalten der spanische und der niederländische Impressionismus, wenngleich gerade bei Rembrandt der Mangel an psychologischer Betrachtung besonders fühlbar ist. Sehr wertvoll ist bei der Betrachtung des XVIII. Jahrhunderts der Hinweis auf die Pastellmalerei, wie auch die graphischen Künste überall in die Darstellung einbezogen sind. Das XIX. Jahrhundert ist bis jetzt noch etwas kurz weggekommen. Ein zweiter Band soll den asiatischen und den modernen Impressionismus bringen. Daß gerade der letztere einmal eine wissenschaftliche Darstellung erhält, ist besonders zu begrüßen.

Die reiche Ausstattung des Buches verdient alles Lob. Nur wirkt es unkünstlerisch, wenn Rembrandtsche Radierungen ohne oberen Rand abgebildet sind und so unvermittelt in die weiße Fläche des Blattes verlaufen. Kurt Freyer.

MATTEO DA SIENA und seine Zeit. Von G. F. Hartlaub. Zur Kunstgeschichte des Auslandes. Heft 78. Straßburg, Heitz 1910.

Der Verfasser gibt in dieser Erstlingsschrift mehr als eine Biographie und Ikonographie des letzten der sieneser Quattrocentomaler; er versucht Sinn, Eigenart und Sonderreiz der sieneser Malerei des XV. Jahrhunderts zu schildern und tut dies mit gutem Blick für das Wesentliche, ohne in Hymnen zu verfallen, wie sie in den Büchern über Siena so häufig angestimmt werden. Matteo di Giovanni bietet insofern eine besonders lockende Aufgabe, als er von Hause aus Umbrer ist und seine Kunst auf der Diasmose umbrischer und sieneser Sonderart beruht; er tritt als Ausländer in eine festgefügte, traditionssichere Schule etwa wie der Rheinländer Memling in den niederländischen Kreis; wie dieser sich gegen Größere, z. B. Hugo van der Goes u. a. zu behaupten wußte, so hat Matteo sich neben dem bedeutenderen Francesco di Giorgio seinen Platz gesichert. Einer raffinierten Augenkunst, die in Sazarttas und Neroccios Bildern eine höchste Sublimität eroberte, hat er den Einschuß innigen Sentiments und unmittelbareren Lebens, freilich im Sinne der umbrischen Kurven und Steigungen gegeben. Für diese intime und leise Filiation hat der Verfasser ein gutes Auge und lebhaftes Verständnis; eine gewisse

Digitized by Google

Breite der Ausführungen ist bei einer Erstlingsarbeit sehr begreiflich.

Das erste Kapitel behandelt Francesco di Giorgio, die stärkste Potenz der Sieneser Kunst neben Quercia, ein als Maler, Bildhauer, Architekt und Theoriker gleich hervortretender Künstler, an den man Maßstäbe wie an L. B. Alberti legen muß. Die früher Verrocchio, dann Leonardo zugeschriebenen drei berühmten Reliefs der Discordia in London, der Stäupung Christi in Perugia und der Kreuzabnahme in den Carmine in Venedig werden von Hartlaub (ebenso wie seitdem auch von Hill im Burlington Magazine) als Francescos Arbeiten mit neuen Gründen bestätigt; auch die Reimchronik des Giovanni Santi wird als Eideshelfer herangezogen. So scheint diese Bestimmung, die ich zuerst in meiner „Plastik Sienas" vorschlug und die eine gewisse Verblüffung hervorrief, wenn auch Wickhoff z. B. bei zwei Reliefs sofort zustimmte, sich mehr und mehr Geltung zu verschaffen. Es handelt sich dabei nicht um ein vergnügliches Attribitionsspiel, sondern um Arbeiten, die das Niveau der sieneser Plastik um ein Bedeutendes erhöhen. Auch in der Zuschreibung der schönen Pietàgruppe in der Osservanza bei Siena an Francesco stimmt mir Hartlaub bei, wie ich ihm jetzt auch völlig recht gebe, wenn er die Tondi an der Decke des Osservanza ebenfalls Francesco und nicht Cozzarelli verdanken will. Wann endlich werden diese starken Stücke photographiert werden, die zu hoch sitzen, um von Frl. Lombardis Apparat erreicht zu werden? Anhangsweise spricht Hartlaub in diesem Kapitel auch von der Derelitta beim Fürsten Pallavicini in Rom, für die er auch Francescos Autorschaft vorschlägt. Er deutet das Bild auf Thamar und Juda und glaubt, daß die Tafel zu einem Triptychon, ähnlich dem Doppelschrein der Judithbilder Botticellis gehöre. Sicher ist Botticellis Name für die Derelitta nicht mehr haltbar; der neue hat viel Verlockendes. Noch überzeugender ist die Zuweisung des Berliner Tonreliefs: „Bacchische Szene" an Francesco; der cinquecentistische Charakter dieses Stückes paßt viel besser zu dem Sienesen als etwa zu Bertoldo.

Das zweite Kapitel behandelt dann Matteos Anfänge und sein Verhältnis zu Domenico di Bartolo Ghezzi, auf dessen besondere Architekturmalerei schon Wagners Göttinger Dissertation die Aufmerksamkeit gelenkt hatte. Auch die Beziehungen zu Boccati und Bonfiglo, zu Piero della Francesca und Benozzo werden untersucht. Mit Piero führt unsern Maler direkt ein Auftrag der beiderseitigen Heimat Borgo San Sepolcro zusammen; in dem großen Altarbild des Domes malte Piero als Mittelteil die berühmte Taufe Christi, die sich heute in London befindet; die Flügel, Bekrönung und Predella des gotischen Prachtaltars stammen von Matteo. Es gewährt einen eigenen Reiz, das heute Getrennte in der Abbildung wieder vereinigt zu sehen und die realistische Freilichtmalerei der Mitte von der wogenden glühenden goldenen Gotik umrauscht zu sehen. In dieselbe Zeit gehören dann auch zwei Altarbilder in Pienza, wo Matteo mit Vecchietta, Giovanni di Paolo und Sano di Pictor die Gebäude des Papstes Pius II schmücken half, und ein 1470 datierter Altar aus den Servi in Siena, heute in der Akademie dieser Stadt.

Den Höhepunkt der Kunst Matteos bildet die große „Gürtelspende" der Londoner National Gallery von 1474, für Asciano bestimmt und die Schneemadonna in Sa. Maria della Neve in Siena, zwei empyräische Kompositionen von ausgesprochen sienesischem, nicht umbrischen Charakter, an die sich eine Reihe kleiner Altäre und Halbfigurenbilder anschließen. Die meisten befinden sich in der Terra di Siena und sind erst in dem letzten Jahrzehnt von emsigen englischen Forschern entdeckt worden. Wenn Hartlaub den schönen Marienkopf einer Madonna pregante im Refugio in Siena Domenico di Bartolo gibt, so kann ich ihm darin nicht beistimmen; er ist Vecchiettas Eigentum, wie ein Vergleich mit dessen S. Lorenzo in der sieneser Akademie erweist. 1479 entsteht das herrliche Dreiblatt der drei heiligen Frauen Barbara, Caterina und Magdalena, das wohl das ausgeglichenste Werk Matteos genannt werden darf, ein Juwel goldschimmernder Einheit.

Das vierte Kapitel, das die seltsamen Stragebilder behandelt, bringt nichts wesentlich Neues; Hartlaub setzt sie nach meinem Vorschlag mit der Katastrophe von Otranto in Beziehung, gibt den aufgepeitschten Charakter der karikierten Bewegungen und der ganzen Kompositionen zu, fordert aber für die koloristische Feinheit der Tafeln neue Beachtung und deutet manche Einzelheiten aus dem geistlichen Schauspiel mit viel Glück. Die Strage in Aix wird Benvenuto di Giovanni zugeschrieben.

Der Spätzeit gehört der seltsame Hieronymus im Gehäus von 1492 (nicht 1482) an, der auf der Sieneser Mostra von 1904 zu sehen war und seitdem nach Amerika, leider nicht nach Berlin gewandert ist; ferner einige Madonnenaltäre mit reichentwickelter Felsenlandschaft, die Matteo von Liberale da Verona und Girolamo da Cremona übernommen haben dürfte; ferner eine Reihe von

Digitized by Google

Halbfigurenmadonnen in der Maniera bruna, der Sebastian in London und der 1487 bestellte Altar für die Servitenkirche in Borgo San Sepolcro. Das Profilporträt einer jungen Frau, früher bei Mond in London, jetzt in der National Gallery wird ebenso wie der Braccio Fortebracci in München im Widerspruch gegen Berenson Matteo abgesprochen. Schade daß über Matteos Schüler Guidoccio Cozzaselli — nicht identisch mit Giacomo Cozzaselli, dem Bildhauer — nicht noch gehandelt wurde. Matteo starb 1495 in Siena. Sein Geburtsjahr wird um 1430, nicht 1420, aber auch nicht 1435, wie früher geglaubt wurde, angesetzt.

Nicht weniger als 73 Bilder hat Hartlaub in der Liste des Oeuvres Matteos verzeichnet, darunter 18 in englischem und amerikanischem Privatbesitz. Bei weitem das Meiste ist heute noch in Siena, der terra di Siena und in Borgo San Sepolcro (38 Nummern). In Berlin besitzt das Kaiser-Friedrich-Museum nur ein Schulbild, dagegen Herr Schweitzer eine eigenhändige Madonna. Der Louvre hat kein Bild Matteos, das Musée Cluny dagegen zwei Cassonibilder mit der Odysseegeschichte.

Mehrfach setzt Hartlaub die Sieneser Malerei mit der modernen Kunst in Beziehung. In der Tat bietet sie viel mehr Berührungspunkte als die gleichzeitige Florentiner. Der Schwerpunkt der Florentiner Kunst des Quattrocento liegt durchaus in der Plastik. Man hat sich für die Sieneser Malerei ganz anders einzustellen; diese will als dekorative Einheit erfaßt und genossen sein. So hat es Hartlaub getan. Sein Buch zeigt nicht nur großen Fleiß, sondern vor allem Takt und Instinkt für das Wesentliche. Wir freuen uns seiner Mitarbeit und hoffen, daß er dem Sieneser Thema noch eine Weile treu bleibt.

Paul Schubring.

VITTORIO LAZZARINI. Documenti Relativi Alla Pittura Padovana Del Secolo XV con Illustrazione e Note di Andrea Moschetti. Venezia, Istituto di Arti Grafiche 1909.

Ein streng wissenschaftliches Werk ist es, welches sich ganz auf archivalische Forschungen im paduaner Archiv gründet und neues Licht auf bekannte und unbekannte Meister wirft. Ein großer Teil des Buches ist Francesco Squarcione gewidmet. Dieser war 1397 geboren, nicht wie allgemein angenommen 1394. Frühzeitig verlor er den Vater, kam ins Haus seines Onkels und wurde Schneider. Das erste Aktenstück, das uns mit Squarcione als Maler bekannt macht, stammt aus dem Jahre 1429, früher wurde er nur als Schneider oder Sticker erwähnt. Kaum 21jährig, heiratete er und blieb kinderlos. Seine Frau starb 1454 und er vermählte sich neuerdings in seinem 58. Jahre mit einer Witwe, die ihm hübsche Mitgift brachte. Diesmal blieb die Ehe nicht kinderlos; Squarcione bekam einen Sohn, den er Bernardino nannte und der später Mönch wurde. Am 21. Mai 1468 machte der Meister zu Gunsten seines Sohnes ein Testament und starb wahrscheinlich in demselben Jahr. Lazzarini hat noch manche andere Aktenstücke aufgefunden, die über Squarciones Lebenswandel aufklären, was Kontrakte, Testamente usw. betrifft. Spärlich hingegen fließen die Quellen über Squarciones Wirksamkeit als Künstler; sehr reichlich jene, die über Verhältnisse zwischen Schüler und Mitarbeiter erzählen. Wie alle Meister in jenen Zeiten, gewährte auch Squarcione seinen Schülern und Gehilfen Unterkunft. Sein erster Eleve, von dem wir Kunde haben, ist ein gewisser Michele, Sohn eines Barbiers aus Vicenza; derselbe kam im Mai 1431 in die Werkstatt des Meisters, als dieser seit wenigen Jahren das Schneiderhandwerk aufgegeben hatte. Squarcione verpflichtet sich, seinem Schüler freie Wohnung, Kost und Kleidung zu gewähren und nach einem Jahr ein kleines Gehalt dazu. Ganz unbeholfene Schüler mußten hingegen dem Meister zahlen und sie kamen ihm auch von weit und breit zu. Höchst interessant ist ein Vertrag bei Aufnahme eines Schülers, der in venezianischem Dialekt verfaßt, uns genaue Aufschlüsse gibt, in welcher Weise Squarcione Unterricht erteilte. Im ganzen offenbart sich uns in diesem Buche Lazzarinis zum ersten Mal die Gestalt und Wirksamkeit des Altmeisters, der dem großen Donatello das Terrain in Padua ebnete. — Weniger reichlich fließen die Quellen über Mantegna, der aus Squarciones Werkstatt stammt. 1488 malte Mantegna ein Altarbild für eine Kirche. Dokumente beweisen, daß er bereits damals selbständig arbeitete. Am 16. Mai desselben Jahres übernahm Mantegna mit Nicolo Pizolo den Auftrag, für 350 Golddukaten die Hälfte der Paduaner Kapelle Ovetari in den Eremitani mit Fresken zu schmücken. Den anderen Teil malten der in Murano ansässige Deutsche Giovanni D'Alemagna und sein Schwager Antonio da Murano aus, die Arbeit kam übrigens nicht zum Abschluß, da D'Alemagne 1450 starb. Mehr als unter Squarciones Einfluß stand damals Mantegna unter dem des 28jährigen Nicolo Pizolo, einem Vicentiner, der auch Schüler und Gehilfe Donatellos war. — An Seite der glorreichen Schule

Digitized by Google

Squarciones, blühte in Padua des 15. Jahrhunderts auch manche andere und besonders die von Pietro de Mazi aus Mailand. Das Geburtsjahr dieses Meisters ist uns unbekannt, fällt jedoch ganz wahrscheinlich zwischen 1415—1420. Dario da Pordenone, der ein sehr unruhiger Geist sein mochte, verließ Squarcione und trat in die Werkstatt De Mazi. Letzterer verlieh ihm freie Kost, Kleidung und zahlte ihm selbst seine Schulden. Ein Schüler De Mazis, der es zu Ruf gebracht, war auch Pietro Calzetta. Von anderen minderwertigen Malern, die in Padua wirkten: Andrea di Natale, Francesco dei Bazalieri, Jacopo da Montagnana, Nicolò de Mireto und Zeco da Roma, gibt Verf. auch kurze Aufschlüsse, verspricht aber in einem nächsten Buch darauf zurückzukommen. L. Brosch.

BEITRÄGE ZUR BAUWISSENSCHAFT.[1]) Herausgegeben von Cornelius Gurlitt. Verlag Ernst Wasmuth. Berlin.

In dankenswertester Weise hat der Herausgeber in dieser Heftfolge dem jungen Nachwuchs bauwissenschaftlicher Forscher die Wege geebnet, das Resultat ihrer Arbeit der Öffentlichkeit zu übergeben. Es vereinigt sich in dem Sammelwerk die kundige Führung meisterhafter wissenschaftlicher Publikationsarbeit mit der technischen Schulung eines Architekturverlages. Die Möglichkeit, Doktorarbeiten aus dem Gebiete der Baugeschichte in einem Sammelwerk zu vereinen, hat bereits eine stattliche Folge kleinerer Schriften gezeitigt und es steht zu hoffen, daß auch seitens der übrigen technischen Hochschulen von dieser Einrichtung fleißig Gebrauch gemacht wird. Von den nachstehend kurz besprochenen Arbeiten entstammen Nr. 1—5, 7—11: Dresden, 6: Hanover, 12: Danzig.

Heft 1. WILHELM FIEDLER, das Fachwerkhaus in Deutschland, Frankreich und England.

Die Arbeit ist als Leitfaden für Architekturbeflissene geschrieben, als solche warm zu empfehlen. Unter Betonung der grundlegenden Konstruktionen ist das Wesentliche und Typische der Holzbaukunst kurz und klar dargestellt.

(1) Die ersten dieser Beiträge sind bereits vor mehreren Jahren erschienen. Eine eingehende Besprechung erscheint nachträglich dennoch angebracht, nachdem die Folge inzwischen weitere beachtenswerte Beiträge zur Kunstgeschichte publiziert hat, auf die die Aufmerksamkeit der Fachkreise besonders hingelenkt sei. Die Red.

In der Entwicklung dieser Kunst einer Erweiterung des „Bockbaues" der Pfahlbauten schließt sich Verfasser Seesselberg an; hinsichtlich des Überkragens an Lachner und Gurlitt.

Über das allgemeine Äußere geben gut gewählte typische Beispiele willkommene Übersicht; der Schmuck im einzelnen ist getrennt nach Baugliedern liebevoll durchgesprochen und mit guten Beispielen belegt.

Nach kurzer Andeutung über Farbenschmuck in den verschiedenen Ländern schließt das Buch mit einer sehr willkommenen Aufzählung der besterhaltenen Fachwerkhäuser nach Art und Zeit geordnet.

Heft 2: RUDOLF WESSER, der Holzbau mit Ausnahme des Fachwerkbaues.

Gewissermaßen als Ergänzung des 1. Heftes ist dieses dem sogenannten Blockbau gewidmet. Die Arbeit ist sehr zu begrüßen, sie schließt eine empfindliche Lücke der bislang hierüber bestehenden sehr zerstreuten Literatur. Das Bausystem ist folgerichtig nach seinen Einzelteilen durchgeführt. Die Wahl der Abbildungen ist glücklich. Die verschiedenen nationalen Haustypen sind im Schlußkapitel an Hand sorfgältig ausgewählter Beispiele klar erläutert. Es wird interessieren, aus einer Zusammenstellung zu erfahren, daß die Provinz Schlesien noch 175 Holzkirchen besitzt.

Heft 3: H. RATHGENS, S. Donato zu Murano und ähnliche venezianische Bauten.

Die vorliegende Darstellung eines Einzelbaues befriedigt in Anordnung, Durchführung und bildlichem Material in jeder Hinsicht; ist auch anregend und reizvoll geschrieben. Die nach Bauakten und Aufnahmen des Verfassers durchgeführte Untersuchung stellt fest: daß S. Donato als ein Werk des XII. Jahrhunderts in venezianisch-byzanthinischem Charakter aufzufassen ist und stilistisch vom Neubau von S. Marco-Venedig (1089) abhängig ist.

Die Untersuchung ist sehr konsequent durchgeführt. Die älteste Anlage, ca. 640, wie der benachbarte Dom von Torcello, wird laut Inschrift im Mosaikboden 1140 um- und teilweise neugebaut. Dieser Epoche entstammen: Chorfassade einschl. innerer Apsis, Mosaik des Fußbodens, Mittelteil Westseite, einzelne Partien des Querhauses und Altarraumes. Barockaltar und Stuckdecke 1692 hergestellt, das alte Baptisterium 1719

Digitized by Google

abgerissen. 1858—73 wurde die Kirche restauriert. Unter den Einzelheiten sind antike, vom Festland herübergeholte Reste römischer Platten (Grabsteine aus Altinum), Überbleibsel von Chorschranken der inneren Ausstattung des IX. Jahrh. und die Trümmer des ehemaligen Ciboriums besonders erwähnenswert. Der durch den Umbau des XII. Jahrh. geschaffene Grundriß mit seitlichen Stützenstellungen am Chor (sog. Nebenkapellen), gab dem Verfasser Gelegenheit zu fesselnden Vergleichen mit ähnlichen Anlagen im venetianischen Gebiete, von denen besonders die Ruinen von Jesolo allgemeineres Interesse beanspruchen.

Heft 4: MACKOWSKY, Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen.

Die Biographie eines mehr durch organisatorisches Talent als durch selbständige Leistungen hervorragenden Baumeisters ist hier mit glücklicher Verwertung von archivalischem Materiale fesselnd niedergeschrieben. Nosseni, 1544 zu Lugano geboren, wahrscheinlich ein Abkömmling einer Bildhauerfamilie (sog. Comacini) wird in Florenz durch den Obermundschenk der Großherzogin Johanna von Toskana, Gemahlin Franz I. von Medici, an den sächsischen Hof empfohlen und leitet zunächst von 1574 ab in Weißensee im Erzgebirge einen Alabasterbruch und die Herstellung kunstgewerblicher Gegenstände.

1575 finden wir ihn in Dresden, er erhielt einen sog. Befreiungsbrief und erschließt nach und nach 32 verschiedenartige Marmor- und Kalksteinbrüche. Im gleichen Jahre zum Hofbildhauer und Maler ernannt, zieht er 1585 ganz nach Dresden über, wo sein Haus, das im XIX. Jahrh. dem Finanzministerium als Bureau diente, 1899 abgerissen wurde.

Von ihm speziell geleitete Werke sind die Ausstattung der Fürstengruft in Freiberg, die nach 1585 begonnen, bis 1593 vollendet wurde; für die bildhauerische Arbeit suchte er selbst in Italien den Carlo de Cesare, von dem die prächtigen Figuren des Grabmales und ein großer Teil der Zierstücke stammen. Anfang XVII. Jahrh. entwirft Nosseni für den Fürsten Ernst von Schaumburg Holstein das Mausoleum in Stadthagen, das Prof. Dr. Haupt in Z. f. bild. Kunst, VII, I. ausführlich aufgenommen und beschrieben hat. Die Bildhauerarbeit übernahm hier ein Schüler Jean Boulognes, Adrian de Vries, der später für Rudolf II. und Wallenstein in Prag tätig ist. 1609 kam Nossenis Modell nach Bückeburg, die Arbeit selbst dauerte bis 1625, sie verschlang die Summe von 82 500 Talern.

Das von Nosseni 1588 begonnene, erst 1617 vollendete Lusthaus auf der Jungfernbastei (jetzt Belvedere) Dresden flog leider schon 1747 durch Pulverexplosion in die Luft; seine Einzelheiten lassen sich durch mehrere zeitgenössische Nachrichten und Abbildungen klar feststellen. Es ähnelte im Aufbau etwas dem bekannten Lusthause des Paolo della Stella in Prag.

Für den Dresdener Hof hat Nosseni besonderes durch Erfindung von Festzügen (Inventionen) kulturgeschichtliche Bedeutung, ihre zeichnerische Darstellung besorgten ihm einheimische Künstler (Bretschneider u. a.). Diese damals sehr beliebten Maskenzüge verschafften ihm Aufträge nach auswärts, so für den Bischof von Halberstadt, Herzog Julius von Braunschweig und den Landgrafen Ludwig V. von Hessen (1606). Bildhauerarbeiten (Kamine) lieferte N. nach Dänemark nach Schloß Frederichsbourg. War er somit nicht gerade als ausführender Künstler tätig, so verdankt Sachsen N. doch die Einführung der italienischen Renaissance, speziell der venezianischen und florentinischen Kunstauffassung.

Heft 5: PAUL KLOPFER, Christian Traugott Weinlig und die Anfänge des Klassizismus in Sachsen.

Mehr als hundert Jahre nach Nossenis Wirken gibt uns das vorliegende Heft das stille Arbeiten eines Klassizisten wieder, des späteren Oberlandbaumeisters Weinlig, der 1739 als Sohn des Bürgermeisters H. Christian Weinlig in Dresden geboren war. 1760, 21jährig tritt W. als Hofkondukteur in den Dienst des Königs und arbeitet zunächst unter Oberlandbaumeister Schwarze; später unter Exner. 1766 geht er auf eine Studienreise nach Paris, wo er bei Chalquin arbeitete; 1767 übersiedelt er nach Rom, wo er vorwiegend historische Studien treibt und Winkelmann kennen lernt; 1770 kehrt er nach Dresden zurück, wo er den im Staatsdienst üblichen Weg durchläuft; schon 1799 einem Nervenfieber erliegt. Erhalten aus seiner Frühzeit ist nur der Idealentwurf eines maison de plaisance au milieu d'un jardin anglais von 1779. (Dresden, Sammlung techn. Hochschule.) 1784—85 veröffentlicht er die oeuvres d'architecture, die namentlich den Wert des Grottesken-Ornamentes der damaligen Zeit bekannt machten. In diesem Stile hat er auch Verschiedenes ausführen lassen, so den Konzertsaal im Basemannschen Hause in Dresden (von 1783), den Saal und das Observatorium

Digitized by Google

im Prinz Max Palais; endlich das allein noch erhaltene Werk, das Innere des Pavillons im Garten S. K. H. des Prinzen Johann Georg.

Auch in der Gartenbaukunst hat W. Verdienstliches geleistet; besonders der Idealentwurf Tempio di Vertumno (Hirschfeld, Theorie der Gartenbaukunst, 1785) erregte Aufsehen. Von Ausführungen dieser Art ist der Rundtempel im Pillnitzer Schloßgarten erhalten. Wie fleißig er im Amte war, geht aus einem Inventar von 1800 hervor, das 363 Schriften und 2784 Risse von seiner Hand enthält. Ausführungen waren ihm nur wenige vergönnt, das Reithaus hinter den Kgl. Ställen von 1795. Weinlig ist durch seine klassischen Studien ein zurückhaltender Architekt, seine Schöpfungen der Spätzeit sind echte Repräsentanten des Zopfes (so der Umbau des Hauses Webergasse 2, Dresden).

Heft 6: G. VON CUBE, Die römische „Scena Frons" in den pompejanischen Wandbildern 4. Stiles.

Verfasser hat sich zum Thema einen heiß umstrittenen Gegenstand gewählt, die Frage nach der architektonischen Ausbildung und Dekoration des römischen Bühnenhauses.

Vitruv erzählt im lib. VII. cap. 5 die amüsante Anekdote eines auch in unserer Zeit lebhaften Gegensatzes zwischen Künstler (dem Maler Agaturius) und dem strengen Konstrukteur (hier der Mathematiker Likymnios). Nach dem ersten Vesuvausbruch von 63 wurden die beschädigten Bauten Pompeis in aller Eile meist in Stuck statt massiver Arbeit ausgebessert, es entstanden damals die ungemein beliebten Architekturbilder des sog. 4. Stiles der Wandmalerei; von denen Vitruv sagt (VII, 5), daß sie „scenarum frontes tragico more aut comico seu satyvico designarent."

Verfasser bestimmt aus den vielerlei Fachausdrücken zunächst für seine Arbeitszwecke die drei Begriffe der Rampe (Bühnenpodiumvorderwand), des Spielplatzes (Bühne, proskenion) und Bühnenwand (Bühnenhintergrund, scena frons); bestimmt den allgemeinen Architekturentwurf dieser Wand, die Darstellung eines (meist mehrstöckigen) Königspalastes, mit drei typischen Türen (der aula regia, Mittel- oder Königstür und der beiden Seitentüren a. hospitaliae).

Nach den Vergleichen der Grundrisse bestehender Bauten und des naturgemäß in den Wandbildern rein dekorativ behandelten Aufbaues konnte Verfasser feststellen, daß enge Beziehungen zwischen beiden bestehen. Als maßgebend für die drei Arten der Darstellungen sind zu betrachten: für die Tragödie Hintergründe mit Einblicken in perspektivisch verlaufende Säulenstellungen, wie sie das Wandbild im triclinium des Hauses Reg. I. ins. 3. Ho: 25 (der sog. casa dei gladiatori), sowie in der palaestra (reg. VIII. ins. 2. Ho: 23); in der Komödie Zwischenhintergründe mit Grundmauern und Pilaster oder Säulenstellungen, entsprechend der Dekoration des Gartenhauses der casa di Apollo, endlich für die Satyre offene Säulenstellungen mit landschaftlichen Durchblicken wie an dem Wandstuck der Stabianer Thermen oder dem Stuckrelief im Museum zu Neapel.

Denkt man sich die aus Latten, Brettern und Leinwand gedachten Bilder der Maler als Massivbau, so überrascht die Übereinstimmung mit noch vorhandenen Grundrissen von Theatern. So sind die beiden erstgenannten Bilder zweifellos Phantasiedarstellungen der Anlage des Theaters in Herculanum; die der zweiten Gruppe stimmen mit dem Grundriß des großen Theaters in Pompei gut überein; am freiesten sind die der Stabianer Thermen aufgefaßt, hier das Motiv des Rundtempels vor der Mitteltür besonders eigenartig. Adolf Zeller.

OTTOKAR MASCHA. Félicien Rops und sein Werk. Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernis-mous, Kaltnadelblätter usw. Mit fünfzig Abbildungen in Heliogravure, Lichtdruck, farbiger Autotypie usw. und fünf Tabellen mit Wasserzeichen und Sammlermarken. Verlag von Albert Langen, München.

Rops ist ein Beispiel für die Schnellebigkeit unserer Zeit. Gestern noch einer von den Modernsten, dessen Oeuvre immer wieder unter dem einen Gesichtspunkt in schnell verbotenen und konfiszierten Publikationen an die Öffentlichkeit kam, gehört er heute bereits zu den historischen Erscheinungen der neuesten Kunstgeschichte, für deren Wert erst die allmählig gewordene Distanz den richtigen Gradmesser gefunden hat. Es gibt auch wohl nicht drei Künstler, deren Antlitz uns gleich bewußt entstellt überliefert worden ist, nicht drei andere, die wie er das Opfer erotischer Spekulation und zahlloser gefälschter Nachdrucke geworden sind. Mit solchen Nachahmungen, die meist erst nach dem Tode des Meisters entstanden, ist der Markt geradezu überschwemmt worden, obwohl der Sammler längst weiß, daß echte Ropsblätter heute zu den Seltenheiten im Kunsthandel gehören.

Digitized by Google

Der Interpret des graphischen Rops-Werkes war Erastène Ramiro, dessen Kataloge auch heute noch für jeden Forscher maßgebend sind. Aber die Ramiroschen Kataloge sind vielfach unvollständig und in Einzelheiten auch nicht frei von Irrtümern. Vor allem aber gab es bis zu diesem Moment keinen deutschen Ropskatalog, und speziell nach dieser Seite hin einen vollwertigen Ersatz zu schaffen, war das Hauptziel der Maschaschen Arbeit. Der Wiener Sammler und Forscher fußt zwar in der Hauptsache auch auf den Publikationen seines französischen Vorgängers, aber er hat doch von sich aus zugleich soviel wertvolle Bereicherungen darzubieten, daß wir ohne Bedenken diesen Katalog auf lange hinaus als die Grundlage jeder weiteren Forschung anerkennen dürfen. Seine Verdienste im besonderen sind dreifacher Art: Einmal ist es die nach dem Stand der Dinge wohl einwandfreie Vollständigkeit, die ihm für jeden Sammler den Wert eines klassischen Handbuches verleiht. Dann wird man die Publikation von siebenunddreißig bisher nie veröffentlichter Arbeiten des Meisters besonders hoch einschätzen müssen, weil gerade durch diese Blätter das schöpferische Oeuvre und der Charakter der Ropsschen Kunst nach mehr als einer Richtung hin erweitert wird. Und drittens muß der Vorzug einer abgerundeten Gesamtdarstellung hervorgehoben werden, die nur auf Grund solcher kataloghafter Lückenlosigkeit und bildlicher Ergänzung möglich ist. Sind es auch durchgehends keine Meisterschöpfungen, die hier zum erstenmal publiziert werden, so sind sie doch im Oeuvre nicht zu umgeben; im Gegenteil erst an diesen Blättern läßt sich — zum Teil wenigstens — das Charakteristische des Ropsschen Wollens überhaupt erkennen, sie sind unbedingt nötig, das so vielfach verzerrte Angesicht des Meisters in der Wahrhaftigkeit seiner Physiognomie wiederherzustellen.

Dieses Angesicht aber zeigt den Radierer, der unbedenklich darauf Anspruch erheben darf, einer der größten Künstler auf graphischem Gebiet in der neueren Kunstgeschichte gewesen zu sein. Die Leidenschaftlichkeit seines Temperamentes, der starke Drang nach sinnlicher Verkörperung einer erotisch so wild entfesselten Zeit, die Größe von Linie und Form, gepaart mit einem nahezu Dantesken phantastischen Einbildungsvermögen rücken ihn unbedenklich in die Nähe jener unvergänglichen Erscheinungen, in deren Lebenswerk der intuitive Erkenntnistrieb den reinen Alltag und die Welt der nahen Wirklichkeiten überwindet. Rops, dessen ungezügelte Phantasie wohl oft auf Abwege gerät, erscheint als Künstler, im Ganzen gesehen, als der Prototyp einer gewissen Zeitstimmung, die durch ihm erst die Verkörperung ihres Wesens erfahren hat. Vielleicht ist es nicht richtig, zu sagen „Zeitstimmung" — denn er hat in der Tat seine Zeit nur unter dem einen gesellschaftlichen Milieu verstanden, in dem er groß geworden ist. Aber gerade dieses Milieu rundet das Gesicht der romanischen Kultur zum mindesten nach einer bestimmten Seite hin ab; ohne die künstlerische Interpretation dieses Milieus fehlte uns im Gesamtbilde der Kultur des XIX. Jahrhunderts ein vielsagender charakteristischer Zug.

Weil Rops so unverfälscht der Wahrheit ins Auge geblickt, weil seine Symbole auf die Laster der Menschen, denen er nicht zuletzt selbst unterlag, diesen grandiosen Mut des Bekennens bekunden, weil sein Sarkasmus so oft das Letzte, Unaussprechliche preisgibt, ist er sowohl das Opfer der Mucker wie das der Spekulation obskurer Geschäftsleute geworden und man vergißt bei der Einschätzung einer solchen Persönlichkeit immer noch viel zu sehr, daß der Künstler von Gottes Gnaden — der Rops gewesen — die Freiheit hat, ungehemmt seinem Drange zu folgen und als Triumphator über den Schwächen seiner Zeit zu stehen, der er unbarmherzig die scheinheilige Maske vom Gesicht reißt. Die Verbindung des krassesten Naturalismus mit einem nur aus dem romanischen Gefühl heraus verständlichen Mystizismus ist das Reizvolle seiner Kunst und bietet schließlich auch für alle Rätsel die Erklärungen dar. So steht in Rops' Werken wie von selbst der hohe sittliche Ernst seines Künstlertums direkt neben der erotischen „Sensation", wobei wir dieses Wort seiner ursprünglichen Bedeutung nach gebrauchen. Gewiß er war der erste Meister des „Déshabillé" — die moderne Kunst hat ihn nach der Richtung hin übrigens längst überholt — aber er war auch der Apostel reiner künstlerischer Schönheit und wertet man an Hand des Gesamtoeuvres beide Darstellungsgebiete gegeneinander ab, so muß man den sittlichen Ernst der Ropsschen Kunst dreimal unterstreichen und das schlechte Odium bedauern, das lediglich geschäftliche Spekulation verschuldet hat, die den Typ Weib immer wieder auf den Markt gebracht, die für die großen Schöpfungen Ropsscher Radierkunst dagegen gar kein Verständnis besessen.

Es würde an dieser Stelle zu weit führen, das gesamte Oeuvre Féliciens einmal seinem (im Sinne des Bourgeois) moralischen Werte nach auszuschöpfen oder auch das zu umschreiben, was bei Rops allein durch die Rasse bedingt ist. Hier steht das Wort Ramiros an der rechten Stelle, der

Digitized by Google

der schrieb: „Félicien Rops est Belge de naissance (er war in Namur 1833 geboren) Hongrois d'origine (denn in seinen Adern floß ungarisches Blut) Parisien d'adoption." Es darf aber zum Schluß das besondere Verdienst Ottokar Maschas nicht verschwiegen werden, daß die Einleitung, die er dem Katalog voraufschickt, das Bild der Persönlichkeit so klar erkennt, daß man allein um dieser objektiven Analyse willen die Publikation liebgewinnt, die im Detail — speziell ihrer technischen Kenntnisse wegen — denn die sind unbedingt gerade hier erforderlich — allen Anforderungen gerecht wird, die man an eine solche Arbeit stellen muß. In dem splendid ausgestatteten Werk des Langenschen Verlages besitzen wir fortan das Buch über Rops und den Katalog seines Oeuvres, der für den Sammler nicht zu missen, für den Forscher ebensowenig zu umgehen ist.

Georg Biermann.

RUNDSCHAU

THE BURLINGTON MAGAZINE.

October:

LYONEL CUST, Notes on pictures in the Royal Collections. — XVIII (5 Abb.).

G. F. HILL, Notes on Italian medals. — X (2 Tafeln).

CLUTTON BROCK, The weakness and strength of Turner.

SEYMOUR DE RICCI, New pictures by Francesco Napolitano (3 Abb.).

FRIEDRICH PERZYNSKI, Towards a grouping of Chinese porcelains. — I (3 Taf. 15 Abb.).

BARCLAY BARON, Giovanni Caroto. — I (2 Abb. auf 1 Taf.)

CAMPBELL DODGSON, An early Dutch woodcut of St. Christopher (2 Taf.).

MARY PHILIPPS PERRY, A mediaeval chasuble at Barnstaple (2 Abb.).

THE ART JOURNAL.

October:

A. L. BALDRY. Miniature painting (1 Tafel und 8 Abb.).

H. M. CUNDALL, The Angerstein Gallery (1 Abb.).

C. LEWIS HIND, The consolations of an injured critic (12 Abb.).

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

Oktober:

HERMANN STRUCK, Marius Bauer (1 Originalradierung und 11 Abb.).

ALBRECHT HAUPT, Das Kgl. Schloß (Paço Real) zu Cintra (24 Abb.).

LOUIS CORINTH, Pisa und Venedig. (Reiseeindrücke.) [2 Abb.]

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 8/9:

Die Mohammedanische Ausstellung München 1910:

ERNST KÜHNEL, Das Mohammedanische Kunsthandwerk und die Ausstellung.

M. DREGER, Die Gewebe und Stickereien.

FRIEDRICH SARRE, Die Teppiche.

ERNST KÜHNEL, Die Buchkunst. Die Metallarbeiten.

FRIEDRICH SARRE, Die Keramik.

ERNST KÜHNEL, Waffen, Schmuck, Glas und Kristall, Elfenbein- und Holzarbeiten.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

Heft 12:

E. P. WÜSCHER-BECCHI, Darstellung des Erlösers und seiner hl. Mutter durch die altchristliche und byzantinische Kunst. 10 Abb.

O. DOERING, Die Ausstellung christlicher Kunst zu Regensburg.

F. WOLTER, Die internationale Kunstausstellung der Münchner Sezession 1910. 4 Abb.

H. STEFFEN, Beton und Eisenbau im Kirchenbau. 7 Abb.

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 7:

SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen IV. 1 Taf.

P. AD. SCHIPPERS O. S. B. Eine viel genannte falsch gewesene Inschrift. 3 Abb. (Maria-Laach.)

HEINRICH OIDTMANN, Die romanischen Glasmalereien in der Pfarrkirche St. Kunibert zu Köln.

FR. WITTE, Über sogenannte „englische Stickereien" des XV. und XVI. Jahrhunderts. 1 Abb.

L'ARTE.

fasc. V:

GUSTAVO FRIZZONI, Opere d'Arte diverse richiamate dai disegni del Museo Städel (9 Abb.).

Bespricht an der Hand der Zeichnungen den Einfluß Pinturicchios auf Raffael. Ferner Bemerkungen zu den holländischen und altdeutschen Zeichnungen im Städel.

Digitized by Google

LISETTE MOTTA CIACCIO, Gli affreschi di S. M. di Vezzolano e la pittura piemontese del Trecento (17 Abb.).

Datiert die Fresken um 1354 und sieht darin die Arbeit einer lokalen Schule unter starkem französischen Einfluß.

PAOLO D'ANCONA, La miniatura ferrarese nel fondo urbinate della Vaticana (6 Abb.).

Unterscheidung verschiedener Meisterhände und Hinweis auf ferraresischen Codices in den römischen Bibliotheken.

LIONELLO VENTURI, Pietro, Lorenzo Luzzo e il Morto da Feltre (4 Abb.).

MISCELLANEA:

A. VENTURI, Di Arcangelo di Cola da Camerino (4 Abb.).

VALENTINO BERNARDI, Ritratto muliebre di Lorenzo Lotto (2 Abb.).

In Bergamo, Sammlung Conte Secco Suardo.

ARDUINO COLOSANTI, Un quadro del Chiodavolo nella chiesa di S. Nicolo in Carcere a Roma (2 Abb.).

Auferstehung Christi; Attribution belegt durch Vergleich mit der Assunta in S. Martino in Bologna.

A. VENTURI, Le sculture dei sarcofagi di Francesco e di Vera Sassetti in Sa. Trinità a Firenze.

CRONACA. BIBLIOGRAFIA.

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 8:

GUIDO MARANGONI, Bernardino Lanino a Legnano (19 Abb.).

RAFFAELLO GIOLLI, Una madonna Lombarda a Pisa (Abb; im Museo Civico; der behauptete leonardeske Einfluß in der Abb. nicht ersichtlich).

LORENZO FIOCCA, Le chiese di S. Francesco e di S. Chiara in Assisi (7 Abb.).

Polemisiert mit A. Venturi und Fra Egidio M. Giusto. Hauptthema Fioccas: Unter- und Oberkirche S. Francesco von einem Baumeister; Frate Filippo di Campello nicht dieser Architekt.

GIOVANNI MUSNER, Una Mostro d'Arte Antica Capodistria (5 Abb.).

UGO MOUNERET DE VILLARD, L'architettura romanica in Dalmazia (Abb.).

Schluß des Aufsatzes; Beschreibung des Doms von Zara. Betonung des apulischen Einflusses.

DER CICERONE.

Heft 19:

HADELN, Das Museo Civico in Belluno (1 Tafel u. 2 Abb.).

MAX SAUERLANDT, Die Fayencemanufaktur im Dorotheenthal bei Arnstadt (1 Tafel u. 3 Abb.).

MAXIMILIAN K. ROHE, Ein deutsches Theatermuseum.

HANS JANTZEN, Jan Scorel und Bramante.

Heft 20:

ROBERT SCHMIDT, Fayencen auf der Veste Coburg (14 Abb.).

AUGUST L. MAYER, Ein unbekanntes Jugendwerk des Velasquez (1 Taf.).

GEORG BIERMANN, Die Ausstellung französischer Kunst im Leipziger Kunstverein (7 Abb.).

Digitized by Google

NEUE BÜCHER

LEO STERNBURG, Limburg als Kunststätte. (Mitteilungen der Vereinigung zur Förderung der Künste in Hessen und im Rhein-Maingebiet.) Kommissionsverlag v. Münchow'sche Hof- und Verlagsbuchhandlung, Gießen.

WILHELM SUIDA, Österreich. Kunstschätze I. 1. Verlag J. Löwy Wien.

WILHELM ROLFS, Die Geschichte der Malerei Neapels. Verlag E. A. Seemann, Leipzig. Preis geheftet M. 25.—.

GEORG GALLAND, Nationale Kunst, Xenien-Verlag, Leipzig.

P. Dr. MAGNUS KÜNZLE, Ethik und Ästhetik. Herdersche Verlagsbuchhandlung, Freiburg i/B. Preis geheftet M. 7.50; geb. M. 8.50.

JULIUS BAUM, Romanische Baukunst in Frankreich. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart.

BERNHARD SCHMID, Die Denkmalpflege in Westpreußen 1804—1910. (Abhandlungen zur Landeskunde der Provinz Westpreußen, Heft XIV). Kommissionsverlag von A. W. Kafemann G. m. b. H. Danzig.

CHRISTIAN MEYER, Die Hauschronik der Familie Holl. Verlag von Kleibers Nachf. (Nahr & Funk), München.

Dr. PAUL DREY, Die wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst. Versuch einer Kunstökonomie. Verlag J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger, Stuttgart. Preis geheftet M. 6.—.

CARL PEEZ, Tizians schmerzensreiche Madonnen. Verlag Alfred Hölder, k. u. k. Hofbuchhandlung, Wien. Preis M. 1.30.

HAGER UND LILL, Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern: Bezirksamt Sulzbach; Bezirksamt Regensburg. Verlag Oldenbourg, München.

H. HARTMANN, Johann Conrad Schlamm, Sein Leben und seine Bautätigkeit mit besonderer Berücksichtigung des kgl. Schlosses zu Münster i/W. Verlag Coppenrath, Münster.

L. RÉAU, Les primitifs Allemands; étude critique. Laurens, Paris.

M. BIEBER, Das Dresdener Schauspielrelief. Ein Beitrag zur Geschichte des tragischen Kostüms und der griechischen Kunst. Verlag Cohen, Bonn. Preis M. 3.50.

J. B. SUPINO, La scultura in Bologna nel sec. XV; ricerche e studi. Verlag Zanichelli, Bologna. Preis 15 L.

Dr. OSW. RUBBRECHT, L'origine du type familial de la maison de Habsbourg. G. van Oest & Cie., Brüssel.

STANISLAS LAMI, Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle. II. Bd. Hónoré Champion, Paris.

PIERRE BAUTIER, Lancelot Blondeel. Verlag G. van Oest & Cie., Brüssel.

Sir HENRY RAEBURN. Prachtausgabe von 12 Meisterschöpfungen in Mappe (Preis M. 200.—). Verlag der Photographischen Gesellschaft. Berlin.

KATALOG DER AUSSTELLUNG FRANZÖSISCHER KUNST DES XVIII. JAHRHUNDERTS in der Berliner Akademie der Künste 1910. Mit einem Vorwort von Dr. Paul Seidel und 100 Photogravuren (M. 250.—). Verlag der Photographischen Gesellschaft, Berlin.

III. Jahrgang, Heft XI.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

ALBRECHT DÜRER, Bildnis des Lucas van Leyden
Silberstiftzeichnung in Lille

LUCAS VAN LEYDEN, Selbstbildnis **Braunschweig**

LUCAS VAN LEYDEN **Gemälde im Rijksmuseum (Detail)**

Zu: ELFRIED BOCK, DIE BILDNISSE DES LUCAS VAN LEYDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

LUCAS VAN LEYDEN, Die Dornenkrönung. Kupferstich

Zu: ELFRIED BOCK, DIE BILDNISSE DES LUCAS VAN LEYDEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 1. Madonna mit dem Kinde (Bayrische Schule)

Abb. 2. Joachim und Anna vor der goldnen Pforte (Meister des Bamberger Altares)

Abb. 3. Tempelgang Mariae (Meister des Bamberger Altares)

Zu: CARL GEBHARDT, ALTDEUTSCHE BILDER DER SAMMLUNG SEPP IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4. Hl. Ursula (Nürnberger Schule)

Abb. 5. Hl. Margaretha (Nürnberger Schule) Phot. Hoefle Augsburg, Galerie

Abb. 6. Hl. Dorothea (Nürnberger Schule) Phot. Hoefle Augsburg, Galerie

Zu: CARL GEBHARDT, ALTDEUTSCHE BILDER DER SAMMLUNG SEPP IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Madonna im Ährenkleide
(Salzburger Schule)

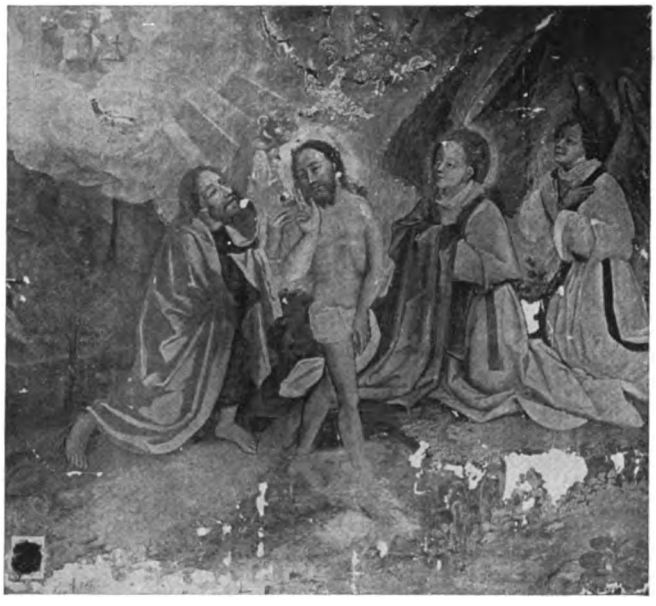


Abb. 8 u. 9. Martyrium des hl. Jacobus und Taufe im Jordan
(Ulmer Schule)

Zu: CARL GEBHARDT, ALTDEUTSCHE BILDER DER SAMMLUNG SEPP IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 10. Misericordienbild (Bayrisch-tirolische Schule)

Abb. 11. Stifterbildnisse (Bartholomäus Zeitblom)

Zu: CARL GEBHARDT, ALTDEUTSCHE BILDER DER SAMMLUNG SEPP IN MÜNCHEN

Digitized by Google

Digitized by Google

BOTTICELLI-Schule, Lorenzo Tornabuoni — Königliches Schloß, Stockholm

Zu: OSVALD SIRÉN, DAS FLORENTINISCHE KNABENPORTRÄT IN STOCKHOLM

Digitized by Google

Digitized by Google

BOTTICELLI, Lorenzo Tornabuoni
Louvre

GHIRLANDAJO, Lorenzo Tornabuoni als Knabe Cappella Sistina, Rom

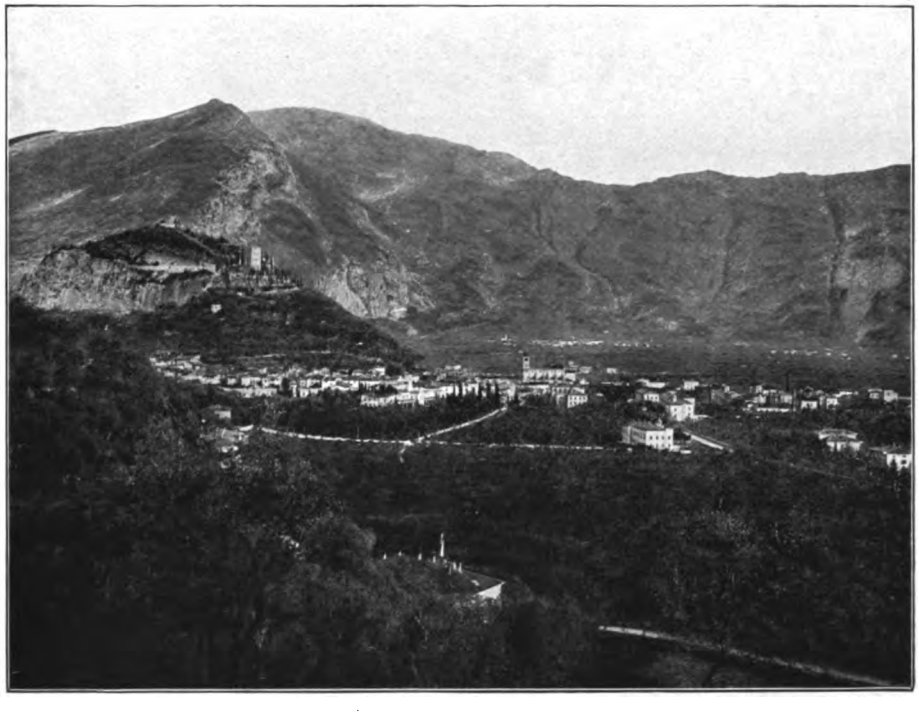
GHIRLANDAJO, Lorenzo Tornabuoni als Jüngling und Mitglieder der Familie
Sta. Maria Novella, Florenz

Zu: OSVALD SIRÉN, DAS FLORENTINISCHE KNABENPORTRÄT IN STOCKHOLM

Digitized by Google

Digitized by Google

Arco in Südtirol — Handzeichnung von Dürer. L. 303



Arco in Südtirol — Nach einer Naturaufnahme von Stengel & Co., Dresden

Zu: KURT GERSTENBERG, DÜRER IN ARCO

Digitized by Google

Digitized by Google

A. VICTORYNS, Das Gefühl. Bonn, Provinzialmuseum

Zu: WALTER COHEN, DAS GEFÜHL VON A. VICTORYNS

Digitized by Google

Digitized by Google

MONATSHEFTE FÜR KUNST-WISSENSCHAFT

III. JAHRGANG · HEFT 12 ~ DECEMBER 1910

VERLAG KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Monatshefte für Kunstwissenschaft

Abonnementspreis halbjährlich 12 M., zusammen mit dem CICERONE 18 M.

Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN in LEIPZIG

INHALTSVERZEICHNIS HEFT 12

ABHANDLUNGEN

AUGUST L. MAYER, Luis de Vargas. Mit 6 Abbildungen auf 3 Tafeln S. 453

G. VON ALLESCH, Beiträge zur Betrachtung Grünewalds . . . . . S. 468

GEORGE A. SIMONSON, Ein Zeremonienstück von Guardi im Ashmolean Museum zu Oxford. Mit einer Abbildung auf einer Tafel . . . . . S. 488

HELMUTH TH. BOSSERT, Drei neue Gemälde von Hans Multscher. Mit 4 Abbildungen auf 2 Tafeln . S. 491

LITERATUR

JULIUS VOGEL, Bramante und Raffael. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance. (Gurlitt) . . . . . S. 498

KONRAD ESCHER, Barock und Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms. (Wölfflin) . . . . . S. 498

GRAF ZU ERBACH-FÜRSTENAU, Die Manfredbibel. Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Kgl. preußischen histor. Institut in Rom (Vitzthum). . . . . S. 499

TRIFON TRAPESNIKOFF, Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. (Schaeffer) . . . . . S. 500

TANCRED BORENIUS, The painters of Vicenza (1480-1550). (Suida) . . . . . S. 501

ANDREA MANTEGNA, Des Meisters Gemälde u. Kupferstiche in 200 Abbildungen. Klassiker der Kunst XVI (Schulze) . . . . . S. 502

HANS VON MAREES von Julius Meier-Graefe. 2. Band. (Schaeffer) . . . . . S. 503

ROBERT BRUCK, Die Denkmalpflege im Königreiche Sachsen (Roch) . . . . . S. 503

NOCHMALS DER MARTINSMEISTER, (Schmidt) . . . . . S. 505

Rundschau . . . . . S. 506

Neue Bücher . . . . . S. 508

THOS. AGNEW & SONS

LONDON BERLIN PARIS

Unter den Linden 31, I.

laden zum Besuche ihrer Galerie alter Meister ganz ergebenst ein.

SPEZIALITÄT:

Werke der großen englischen Meister | Alte Holländer Italiener, Franzosen

Werke der Barbizon-Schule

JULIUS BÖHLER · MÜNCHEN

HOFANTIQUAR SR. MAJ. DES KAISERS UND KÖNIGS — KGL. BAYR. HOFANTIQUAR

BRIENNERSTRASSE 12

AN- UND VERKAUF WERTVOLLER GEMÄLDE ALTER MEISTER UND KOSTBARER ANTIQUITÄTEN

Digitized by Google

LITERARISCHER WEIHNACHTS-ANZEIGER

Joseph Baer & Co. • Buchhandlung und Antiquariat • Frankfurt a. M. Hochstraße 6

Soeben erschien:

Lager-Katalog 586

enthaltend die Kunstbibliothek des Herrn Prälaten Dr. Friedrich Schneider in Mainz.

Dritter Teil: Die Kunst des XVII. und XVIII. Jahrhunderts

Steht Interessenten gratis und franko zur Verfügung!

Wir erwarben die kleine Restauflage von:

Mittelalterliches Hausbuch

Bilder-Handschrift des fünfzehnten Jahrhunderts mit vollständigem Text und faksimilierenden Abbildungen. — Mit einem Vorworte von Dr. A. Essenwein, I. Direktor des german. Nationalmuseums. 54 Seiten Text und 38 Tafeln. Klein-Folio. In Pergament-Umschlag geheftet

Bis auf weiteres liefern wir dieses Werk
statt Mark 36.— für Mark 28.—

Die einzige **vollständige** Faksimile-Ausgabe der Zeichnungen des berühmten Hausbuches im Besitze des Fürstlichen Hauses von **Waldburg-Wolfegg**. Die Bedeutung dieser Handschrift für die **Kunst- u. Kulturgeschichte** ist allgemein bekannt und in einer über 100 Nummern zählenden Literatur von zahlreichen Forschern gewürdigt worden. Ihr Illustrator, der sogenannte **Hausbuchmeister** ist einer der **bedeutendsten deutschen Künstler** des 15. Jahrhunderts.

SOEBEN ERSCHIEN

DIE SCHOLLE

eine Münchner Künstlervereinigung
von GEORG BIERMANN

Gr. 4°. IV, 74 Seiten mit 18 Tafeldrucken und 74 Textabbildungen. Kartoniert in elegantem Umschlag mit Kopfgoldschnitt. Preis M. 12.—

Nur ein kleines Kapitel aus dem großen Buche der neuen deutschen Kunst sollen diese Blätter umfassen. Heiß tobt der Kampf für und wider eine neue Kunstanschauung, und es ist daher nicht uninteressant, hier mit den Bestrebungen einer kleinen Münchner Künstlerschar vertraut zu werden, die in dem Ringen unserer Modernen um den edelsten Ausdruck neuer Persönlichkeitswerte in den ersten Reihen kämpft

Zu beziehen durch die Buch- und Kunsthandlungen

FRANZ HANFSTAENGL • MÜNCHEN

Digitized by Google

KLASSIKER DER KUNST
IN GESAMTAUSGABEN

Unlängst wurde der **XVI. Band** ausgegeben:

ANDREA MANTEGNA
DES MEISTERS GEMÄLDE UND KUPFERSTICHE IN 200 ABBILDUNGEN

Herausgegeben von FRITZ KNAPP

Preis in dem bekannten geschmackvollen und soliden Leinenband M. 8.—
Studien-Ausgabe: Text, Erläuterungen und Bilder lose in Mappe M. 15.—

Frühere Bände:

1. **Raffael.** 275 Abbildungen. Geb. M. 8.—
2. **Rembrandts Gemälde.** 643 Abbildungen. Geb. M. 14.—
3. **Tizian.** 284 Abbildungen. Geb. M. 8.—
4. **Dürer.** 473 Abbildungen. Geb. M. 10.—
5. **Rubens.** 551 Abbildungen. Geb. M. 12.—
6. **Velazquez.** 172 Abbildungen. Geb. M. 7.—
7. **Michelangelo.** 169 Abbildungen. Geb. M. 6.—

Frühere Bände:

8. **Rembrandts Radierungen.** 402 Abbildungen. Geb. M. 8.—
9. **Schwind.** 1265 Abbildungen. Geb. M. 15.—
10. **Correggio.** 196 Abbildungen. Geb. M. 7.—
11. **Donatello** 277 Abbildungen. Geb. M. 8.—
12. **Uhde.** 285 Abbildungen. Geb. M. 10.—
13. **van Dyck.** 537 Abbildungen. Geb. M. 15.—
14. **Memling.** 197 Abbildungen. Geb. M. 7.—
14. **Thoma.** 874 Abbildungen. Geb. M. 15.—

„Diese Klassikerausgaben sind so berühmt und trotz ihres jungen Alters bereits so populär, daß man zu ihrem Lob eigentlich nichts mehr hinzuzufügen braucht."
(Alfred Georg Hartmann im „Tag", Berlin.)

In Vorbereitung: Rethel — Holbein — Fra Angelico — Dou — Hals — Murillo — Botticelli — Jan Steen — Leonardo da Vinci — Watteau u. a.

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT IN STUTTGART

Digitized by Google

Verlag Georg D. W. Callwey, München

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst

Unter Mitwirkung der Vorstände der staatlichen Kunstsammlungen herausgegeben von Ludwig von Bürkel, Franz von Reber, Hans Stegmann, Paul Wolters, Jahrg. 1906 14 M., geb. 16 M.; Jahrg. 1907-10 je 15 M., geb. 17 M. Die Bände bergen

eine Fülle von interessanten Aufsätzen

aus den Gebieten der Archäologie, Plastik und sämtlichen Disziplinen

der kunstgeschichtlichen Forschung von der ältesten bis zur jüngsten Zeit.

Sämtliche Bände sind reich illustriert und vornehm ausgestattet!

Ein Goethe-Weihnachtsbuch!

Die Frauen um Goethe

Weimarer Interieurs

von Dr. Paul Kühn

Band I. Die Frauen / Seelenfreundschaft / Liebe und Ehe
Mit 25 Abbildungen auf Tafeln
geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—
(Der II. Band, der das Thema erschöpft, erscheint Anfang 1911)

Goethe und die Frauen!

Man kann den Dichter und Menschen nicht inniger begreifen als im Verkehr mit dem Weibe, das ihm Muse, Freundin, Geliebte und Gattin gewesen ist. — So wird dies Buch im besten Sinne ein Buch des deutschen Hauses und besonders der deutschen Frau sein.

Man verlange vom Verlag Klinkhardt & Biermann in Leipzig gratis u. franko Spezialprospekte u. Verlagskatalog

Verlag von Klinkhardt & Biermann in Leipzig

Soeben erschienen:

Pilgerfahrten in Italien

Von O. von Gerstfeldt und Ernst Steinmann

Mit 12 Tafeln. Geheftet M. 6.—
geb. M. 7.50, in Leder M. 10.—

Aus dem INHALT: Mailand. Am Hofe der Sforza / Cadenabbia. / Venedig. Der Karneval von Venedig. / Cremona. Cremona und sein Meister. / Florenz. Emilia Peruzzi. San Marco. Francesco Landini degli Organi. Das Geheimnis des Meisters. / Foligno. Rom. Die Flora des Forum Romanum. Michelangelo-Erinnerungen in Rom. Venus und Violante. Papstdenkmäler in den vatikanischen Grotten. Römische Villen. Römische Gesänge. Caprarola, das Lustschloß des Alessandro Farnese. / Pästum. / Capri.

Das Buch ist für alle diejenigen bestimmt, die Italien kennen und der alten Kunst und Kultur des Landes nahestehen. Diese Auswahl von Beiträgen zweier Menschen, die sich innerlich in ihrer Liebe zu Italien begegnen, ist ebenso reizvoll durch ihren wissenschaftlichen Wert wie durch die hohe künstlerische Form, in der sie zum Leser sprechen. Der äußeren Ausstattung des Buches wurde die größte Sorgfalt zugewandt.

Digitized by Google

Eduard Fuchs
Illustrierte Sittengeschichte

VOM MITTELALTER BIS ZUR GEGENWART In drei Bänden

Band I: Renaissance — Band II: Die galante Zeit — Band III: Das bürgerliche Zeitalter

Bisher sind erschienen:

ERSTER BAND: Renaissance. 15. Tausend XII, 500 Seiten Gr.-4°.

Mit 430 Textillustrationen und 59 meist doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen, bestehend aus den seltensten und schönsten Dokumenten zur Sittengeschichte seit der Mitte des 15. Jahrhunderts. — Gebunden in Originaleinband (imitiert Wildleder mit Goldpressung und Titelbild in Vierfarbendruck) 25 Mark. Liebhaberausgabe (200 numerierte Exemplare auf feinstem Kunstdruckpapier in kostbarem Ganzledereinband) 50 Mark

ZWEITER BAND: Die galante Zeit XII, 484 Seiten Gr.-4°.

Mit 429 Textillustrationen und 65 meist doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen nach den besten Zeichnungen, Farbstichen usw., welche die englische und französische Kunst im 18. Jahrhundert hervorgebracht hat. Gebunden in Originaleinband (imitiert Wildleder mit Goldpressung und Titelbild in Vierfarbendruck) 25 Mark. Liebhaberausgabe (200 numerierte Exemplare auf feinstem Kunstdruckpapier in kostbarem Ganzledereinband) 50 Mark

Hannoverscher Courier: Man mag die Entwicklung des geschichtlichen Lebens packen, von welchen Gesichtspunkten immer man will, sei's politisch, volkswirtschaftlich, geistesgeschichtlich, es bleibt ein einseitiges Beginnen. Denn aller Dinge letzter Schluß und Ursache sind doch, den einseitigen Moralisten zum Trotz, der Hunger und die Liebe. Wie letztere gesellschaftlich und im Geheimen, bei Tageslicht und im verborgenen Dämmerlicht der Nacht die Formen wechselt, das alles ist für die Entwicklung gar viel bedeutsamer, als man sich's für gewöhnlich träumen läßt. Nur eine Untersuchung in dieser Richtung vermag es, zum Gesetz des Lebens überhaupt vorzudringen. Es bedarf dazu freilich eines Kopfes, der über den Dingen steht. Der das ganze, bisweilen in seltsamen Niederungen sich bewegende Material stets unter letzten Gesichtspunkten zu beleuchten und auszudeuten versteht. Ein solcher Kopf aber ist Eduard Fuchs; er ist nicht nur anregend und fesselnd, es stecken hinter all seinen Schilderungen und Deduktionen die Fähigkeiten eines Autors, der aus Einzelsymptomen ein Weltbild zu bauen versteht.

Eduard Fuchs, Die Frau in der Karikatur

XII, 488 Seiten Gr.-4°. 15. Tausend. Mit 446 Textillustrationen und 60 meist doppelseitigen farbigen und schwarzen Beilagen, bestehend aus den seltensten und schönsten Karikaturen auf die Frauen, die seit der Mitte des 15. Jahrhunderts erschienen sind. — Gebunden in Originaleinband nach einem Entwurf von F. v. Reznicek (imitiert Wildleder mit reicher Pressung in Gold und 4 Farben) 25 Mark. Liebhaberausgabe (200 numerierte Exemplare auf feinstem Kunstdruckpapier in kostbarem Ganzledereinband) 50 Mark

Bohemia, Prag: Eduard Fuchs' Geschichtsbehandlung und seine Sittenschilderung sind, wie schon die früheren Werke des Verfassers, zumal seine Geschichte der Karikatur, erwiesen haben, klar und zwingend. Was das Abbildungsmaterial betrifft, so enthält das neue Werk trotz seiner Reichhaltigkeit kein einziges Bild, das vom Verfasser schon an anderer Stelle reproduziert worden wäre, so daß auch die Besitzer der andern von Fuchs bisher veröffentlichten Werke ausschließlich neues Bildermaterial zu sehen bekommen. Eine Geschichte der Frau in der Karikatur besitzt, nebenbei bemerkt, bis heute noch keine Literatur.

Die Wage, Wien: Schon jetzt darf der gediegene Geschmack und die künstlerisch-vornehme Auffassung gerühmt werden, die Fuchs auszeichnen. Der verständnisvoll ausgewählte Bilderschmuck, der fließende Text, Reproduktion, Druck und Ausstattung stehen auf gleicher Höhe. Der Verlag gab Meisterliches.

Zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Albert Langen, Verlag für Literatur und Kunst, **München 118**

Digitized by Google

In unserem Verlage erschien:

Dr. OTTOKAR MASCHA

Félicien Rops und sein Werk

Katalog seiner Gemälde, Originalzeichnungen, Lithographien, Radierungen, Vernismous, Kaltnadelblätter, Heliogravüren usw. und Reproduktionen

Mit 50 ganz- und doppelseitigen Bildbeilagen, wovon 37 noch nicht reproduziert worden sind, in Heliogravüre, Lichtdruck, Drei- und Vierfarbenautotypie und Strichätzung, ferner 5 Tabellen mit Wasserzeichen und Sammlermarken. — Gedruckt in 500 in der Presse numerierten Exemplaren

Preis elegant gebunden Mark 60.—

Urteile der Fachpresse:

Monatshefte für Kunstwissenschaft, Leipzig III, Nr. 11: Die Ramiroschen Kataloge sind vielfach unvollständig und in Einzelheiten auch nicht frei von Irrtümern. Vor allem aber gab es bis zu diesem Momente keinen deutschen Ropskatalog und speziell nach dieser Seite hin einen vollwertigen Ersatz zu schaffen, war das Hauptziel der Maschaschen Arbeit. Der Wiener Sammler und Forscher faßt zwar in der Hauptsache auch auf den Publikationen seines französischen Vorgängers, aber er hat doch von sich aus zugleich soviel wertvolle Bereicherungen darzubieten, daß wir ohne Bedenken diesen Katalog auf lange hinaus als die Grundlage jeder weiteren Forschung anerkennen dürfen. .... Die Verbindung des krassesten Naturalismus mit einem nur aus dem romanischen Gefühl heraus verständlichen Mysticismus ist das reizvolle seiner Kunst. So steht in Rops Werken wie von selbst der hohe sittliche Ernst seines Künstlertums direkt neben der erotischen Sensation. Gewiß, er war der erste Meister des „Deshabillé", aber er war auch der Apostel reiner künstlerischer Schönheit und wertet man an Hand des Gesamtoeuvres beide Darstellungsgebiete gegeneinander ab, so muß man den sittlichen Ernst der Ropsschen Kunst dreimal unterstreichen. .... Es darf aber das besondere Verdienst Ottokar Maschas nicht verschwiegen werden, daß die Einleitung, die er dem Katalog vorausschickt, das Bild der Persönlichkeit so klar erkennt, daß man allein um dieser objektiven Analyse willen die Publikation lieb gewinnt, die im Detail — speziell ihrer technischen Kenntnisse wegen, denn die sind unbedingt gerade hier erforderlich — allen Anforderungen gerecht wird, die man an eine solche Arbeit stellen muß. In dem splendid ausgestatteten Werk des Langenschen Verlags besitzen wir fortan *das* Buch über Rops und *den* Katalog seines Oeuvres, der für den Sammler nicht zu missen, für den Forscher ebensowenig zu umgehen ist. Georg Biermann.

Kunst für Alle, Jahrg. 16, Heft 4: ..... Was Rops geschaffen hat, das hat Mascha, selbst einer der bedeutendsten Ropssammler, in diesem mit außerordentlichem Fleiß und mit peinlichster wissenschaftlicher Akribie gearbeiteten Werke registriert und bis in die feinsten Details beschrieben. Er schreibt nicht, wie es viele vor ihm taten und viele nach ihm tun werden, einen amüsanten Essay über Rops: er gibt einen trockenen, aber desto nützlicheren Oeuvre-Katalog des belgischen Meisters. Wer studiert, wie diese mehr als 1000 graphischen Arbeiten beschrieben sind, der kann sich der Ansicht nicht verschließen, daß dieser Kunstkenner von Rops mehr weiß und versteht als alle die flotten Essayisten mitsammen. Der Verlag hat das Werk typographisch wie illustrativ sehr gut ausgestattet.

Seemanns Kunstchronik, Leipzig, Nr. 36. Bisher fehlte es an einem streng wissenschaftlichen Katalog von Rops' Oeuvre für deutsche Leser. Eine solche Arbeit stellt dieses Werk dar. Den Hauptwert dieses Werkes müssen wir darin sehen, daß Mascha uns die wirklich echten Blätter von den zahlreichen unechten unterscheiden lehrt. Denn Rops ist sehr oft durch Nachdrucke mit nachgemachter Unterschrift gefälscht worden, ja es gibt wohl kaum einen modernen Graphiker, der von gewissenlosen Fälschern und Händlern durch Falsifikate so ausgebeutet sind, wie es bei Rops der Fall ist. .... So wird das schöne Werk, das in nur 500 numerierten Exemplaren hergestellt ist, der großen Gemeinde der Ropssammler ein unentbehrlicher Ratgeber sein. S. B.

Zeitschrift für Bücherfreunde, Nr. 5: Die 1038 Blätter sind knapp und klar beschrieben, überall Papierarten und Wasserzeichen, selbstverständlich auch die Druckverfahren angegeben. Das Studium erleichtert der Nachweis der Sammlungen, in denen die Blätter zu finden sind. Die beigefügten Lichtdrucke bilden einen schönen Schmuck des Werkes, dessen Nützlichkeit nicht erst bewiesen zu werden braucht. A-s.

Die Zeit, Nr. 2791: Der Autor will dem deutschen Sammler einen Ersatz für die Kataloge von Ramiro geben, doch sind viele Blätter neu aufgeführt und besonders darauf Rücksicht genommen, das Rops vielfach gefälscht wird, ja daß diese Nachbildungen heute den Markt derart überschwemmen, daß die meisten sich darnach ihr Urteil bilden. Die Abbildungen hat Mascha so gewählt, daß der Künstler in verschiedenen Perioden seines Schaffens, der wechselnden Art seiner Technik in ersten Plattenzuständen und in Seltenheiten vorgeführt wird. .... Das Buch wird Ropssammlern unentbehrlich sein. Josef Strzygowski.

Zu beziehen durch jede Buch- und Kunsthandlung oder durch den

VERLAG VON ALBERT LANGEN, MÜNCHEN 118

Digitized by Google

Neuigkeiten aus dem Gebiet der niederländischen Kunstgeschichte

Soeben erschienen:

Pieter Lastman. Sein Leben und seine Kunst. Von KURT FREISE

Mit 44 Abbildungen auf 12 Tafeln. 1910. Geheftet M. 7.—, gebunden M. 8.50

INHALT: Einleitung. / Lebensgeschichte Pieter Lastmans. / Die Kunst Pieter Lastmans. a) Gemälde nebst einem ausführlichen beschreibenden Verzeichnis. b) Handzeichnungen nebst Verzeichnis aller nachweisbaren Blätter. c) Radierungen. / Schluß: Berühmtheit Pieter Lastmans im Spiegel der alten Literatur — Bilderpreise — Schüler / Anhang: Die Beziehungen Rembrandts zu seinem Lehrer Lastman

In der Kunstwissenschaft ist Lastman, freilich erst in neuerer Zeit, als Lehrer Rembrandts populär geworden. Bei Lebzeiten gehörte der Meister zu jenen wenigen hochberühmten Malern Hollands, die der Modegeschmack sehr rasch emporgetragen hat. Das Verhältnis Lastmans zu Rembrandt war für den Verfasser der Anlaß zu seiner Arbeit. Die näheren Beziehungen zwischen Lehrer und Schüler lohnten die Forschung. Voraussetzung aber blieb eine gründliche Untersuchung über Pieter Lastman selbst und seine Kunst, für die sich seit Vosmaer ein starkes Material angehäuft hatte. Auf Grund dieses ausführlich dargelegten Materiales wird der künstlerische Entwicklungsgang eingehend dargetan. — Der Künstler Lastman darf auch als der Hauptvertreter einer wichtigen Künstlergruppe von Rembrandtvorläufern angesehen werden, die im ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts von nicht geringer entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung für die holländische Kunst war, über die aber bisher eine umfassende wissenschaftliche Untersuchung nicht geführt wurde. An die Behandlung des Meisters und seiner Kunst schließt sich ein besonderes Kapitel, in dem die Beziehungen Rembrandts zu seinem Lehrer im Zusammenhange dargelegt und einer Kritik unterzogen werden. Mit diesem wichtigen Beitrag zur Rembrandtforschung geht das Buch über das enge Bereich rein fachwissenschaftlichen Interesses hinaus, es wendet sich damit zugleich an die große Gemeinde von Rembrandtverehrern.

Martin van Heemskerck. Ein Beitrag zur Geschichte des Romanismus in der niederländischen Malerei des XVI. Jahrhunderts. Von LEON PREIBISZ. Mit 12 Tafeln in Lichtdruck. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50

INHALT: I. Abschnitt: 1. Einleitung. 2. Das Leben des Künstlers. / II. Abschnitt: Die Gemälde des Künstlers. 1. Die Frühwerke (1532) und ihr Verhältnis zur Kunst des Jan Scorel. 2. Die römischen Jahre und seine Tätigkeit bis 1540. 3. Die nachitalienischen Arbeiten (1540 bis 1574). a) Die großfigurigen Bilder. b) Die kleinfigurigen Bilder. / III. Abschnitt: Die kunsthistorische Stellung des Künstlers. / Anmerkungen.

Die Geschichte des romanisierenden Stils in der niederländischen Malerei der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts ist bis jetzt noch wenig erforscht; besonders für die holländische Malerei wird diese Aufgabe durch die Spärlichkeit der erhaltenen Denkmäler erschwert. Der Zweck der vorliegenden Arbeit ist der, an der Hand des Lebenswerks des Martin van Heemskerck, der ein charakteristischer Vertreter jener italienisierenden Richtung ist, einen Beitrag zur Geschichte der Stilbildung in der holländischen Malerei dieser Zeit zu liefern. Der Nachdruck bei den Untersuchungen liegt dementsprechend nicht blos auf der Klarlegung des individuellen Entwicklungsganges des Malers, sondern auch ganz besonders auf der analytischen Darstellung der Art und Weise, in welcher die fremden, aus Italien kommenden Einflüsse aufgenommen und verarbeitet wurden. In chronologischer Reihenfolge werden die großfigurigen Bilder des Malers, die an den römischen Freskostil anknüpfen, besprochen; daran anschließend seine Landschaften und Porträts sowie seine graphische Tätigkeit. Das umfangreiche Lebenswerk und besonders die Skizzen Heemskercks aus seinen römischen Jahren ermöglichten die Feststellung der unmittelbaren Anknüpfung an die Schöpfungen der Antike sowie die der italienischen Renaissance. In einem zusammenfassenden Schlußkapitel über die kunsthistorische Stellung des Malers wird der Versuch gemacht, den Entwicklungsgang der romanisierenden Bewegung in der holländischen Malerei der ersten Hälfte des XVI. Jahrh. zu entwerfen, indem die analogen Erscheinungen in der belgischen Malerei in Parallele dazu gestellt werden. Der Anhang enthält einen möglichst vollständigen Katalog der Bilder und Zeichnungen des Malers.

Früher erschien:

Das niederländische Architekturbild. Von HANS JANTZEN

Mit 80 Abb. auf 46 Tafeln. 1910. Geh. M. 12.—, geb. M. 14.—, Halbfrz. M. 16.—

INHALT: Vorwort. / Erster Teil: Geschichte des Architekturbildes. 1. Vorgeschichte. 2. Die Antwerpener Maler. 3. Anfänge in Holland. 4. Das Haarlemer Kirchenstück. 5. Das Delfter Kirchenstück. 6. Emanuel de Witte. / Zweiter Teil: Die Raumdarstellung der holländischen Malerei. 1. Vlämischer und holländischer Bildraum. 2. Der koordinierende Raumstil. 3. Der tonige Einheitsraum. 4. Die Intensivierung der Raumwirkung. 5. Auflösung des gebundenen Raumstils. — Schluß. Künstler und Ortsverzeichnis.

Die Arbeit behandelt grundlegend ein Thema der niederländischen Malerei, das in der kunstgeschichtlichen Literatur bisher wenig beachtet ist. Während anderthalb Jahrhunderten haben vlämische und holländische Maler sich einem der reizvollsten Probleme nordischer Malerei gewidmet, nämlich der Interieurdarstellung und insbesondere der Darstellung von Kirchenräumen in selbständiger Bildgattung. Dieses Gebiet umschließt die Jantzensche Arbeit. Da die Mehrzahl der Typen der holländischen Malerei angehören, so hat der Verfasser weiter die Aufgabe unternommen, das Architekturbild dem Gesamtbereich holländischer Malerei einzuordnen. Denn keine andere Bildgattung ist so wie das Kircheninterieur geeignet, einen Einblick in dasjenige Problem zu eröffnen, das die holländische Malerei am tiefsten bewegt hat, in das Problem der Raumdarstellung und unter diesem Gesichtspunkt erweitert sich das Buch zugleich zu einer Geschichte der Raumdarstellung in der nordischen Malerei.

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Digitized by Google

Hyperion-Verlag Hans von Weber · München 31

Der Hyperion-Verlag eröffnet
eine **Subskription** auf

FRANZ POCCI'S TOTENTANZ

Zirka hundert unveröffentlichte Blätter in 6—14 farbiger Lithographie, Großfolio. Geleitwort vom Universitätsprofessor

Dr. Karl Voll

Einleitung von Franz Graf POCCI jun.

Gew. Ausgabe bis 1. Januar 1911 M. 100.—
Luxus-Ausgabe bis 1. Januar 1911 M. 300.—

Diese Publikation wird in der Beurteilung des nicht nur gemütvollen, sondern auch wahrhaft genialen Künstlers, von dem bisher nur Kindermärchen und höchst ungenügend reproduzierte Karikaturen der Öffentlichkeit bekannt wurden, eine

wahre Revolution bedeuten

Farbig illustrierte Prospekte kostenfrei vom

Hyperion-Verlag Hans von Weber · München 31

Digitized by Google

Verlag von L. Schwann, Kgl. Hofbuchhandlung, Düsseldorf

Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz

Im Auftrage des Provinzialverbandes der Rheinprovinz herausgegeben von PAUL CLEMEN

Bisher erschienen:

I. Band. Kempen, Geldern, Moers u. Kleve. Mit 25 Tafeln und 250 Abbild. im Texte. Brosch. M. 17.—, in gediegenem, dauerhaftem Halbfranzband (Bocksaffian) M. 20.—

Hieraus sind folgende Kreisbeschreibungen einzeln käuflich:

Kempen, broschiert M. 3.50, gebunden M. 4.50 | **Moers,** broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.—
Geldern, broschiert M. 3.—, gebunden M. 4.— | **Kleve,** broschiert M. 5.50, gebunden M. 6.50

II. Band. Rees, Duisburg (Stadt), Mülheim a. d. Ruhr, Ruhrort, Essen (Stadt und Land). Mit 13 Tafeln u. 150 Abbild. im Texte. Brosch. M. 13.50, geb. in Hlbfrz. M. 16.50

Hieraus sind folgende Kreisbeschreibungen einzeln käuflich:

Rees, broschiert M. 6.—, gebunden M. 7 — | **Essen,** broschiert M. 4.50, gebunden M. 5.50
Duisburg, Mülheim a. d. Ruhr und Ruhrort. Zusammen broschiert M. 3.—, gebunden M. 4.—

III. Band. Düsseldorf, Barmen, Elberfeld, Remscheid, Lennep, Mettmann, Solingen, Neuß, M.-Gladbach, Krefeld und Grevenbroich. Mit 37 Tafeln und 319 Abbildungen im Texte. Broschiert M. 24.50, geb. in Halbfranzband M. 27.50

Hieraus sind folgende Kreisbeschreibungen einzeln käuflich:

Barmen, Elberfeld, Remscheid, Lennep, Mettmann, Solingen. Zusammen broschiert M. 5.—, geb. M. 6.— | **Neuß,** broschiert M. 4.50, gebunden M. 5.50
Düsseldorf, broschiert M. 6.—, gebunden M. 7.— | **M.-Gladbach und Krefeld.** Zusammen broschiert M. 6.—, geb M. 7.—
Grevenbroich, brosch. M. 3.—, gebunden M. 4.—

IV. Band. Köln (Land). Rheinbach, Bergheim, Euskirchen. Mit 50 Tafeln und 361 Abbildungen im Text. Preis broschiert M. 23.50, gebunden M. 26.50

Hieraus sind folgende Kreisbeschreibungen einzeln käuflich:

Rheinbach, broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.— | **Bergheim,** broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.—
Köln (Land), brosch. M. 6.—, gebunden M. 7.— | **Euskirchen,** broschiert M. 7.50, gebunden M. 8.50

V. Band. Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth, Mülheim a. Rh., Bonn (Stadt und Land), Siegkreis. Mit 68 Tafeln und 610 Abbildungen im Texte. Broschiert M. 19.50, gebunden in Halbfranzband M. 23.—

Gummersbach, Waldbroel und Wipperfürth zusammen broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.— | **Bonn (Stadt und Kreis),** broschiert M. 5.—, geb. M. 6.—
Mülheim a. Rhein, brosch. 4.50, geb. M. 5.50 | **Siegkreis,** broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.—

VI. 1. 2. und VII. Band. Köln (Stadt).

Davon erschienen: **Band VI.** 1. Quellen, bearbeitet von J. Krudewig. 2. Das römische Köln, bearbeitet von J. Klinkenberg. Broschiert M. 5.—, gebunden M. 6.50

Für die Kreise Bonn und Köln (Stadt) ist außer dem gewöhnlichen Serien-Einband ein besonderer Einband, mit Bonner Siegel resp. Ansicht von Alt-Köln als Deckelpressung, angefertigt worden. Wird dieser gewünscht, so wolle man Einband B bestellen.

VIII. Band. Jülich, Erkelenz, Geilenkirchen, Heinsberg. Mit 32 Tafeln und 419 Abbildungen im Texte. Broschiert M. 12.—, geb. in Halbfranzband M. 15.—

Hieraus sind folgende Kreisbeschreibungen einzeln käuflich:

Jülich, bearbeitet von K. Franck-Oberaspach und E. Renard, broschiert M. 5.—, gebunden in Ganzleinen M. 6.— | **Erkelenz und Geilenkirchen,** bearbeitet von E. Renard, broschiert M. 4.50, gebunden in Ganzleinen M. 5.50
Heinsberg, bearbeitet von E. Renard, broschiert M. 2.50, gebunden in Ganzleinen M. 3.50

IX. Band. 1. Düren. Mit 19 Tafeln u. 227 Abbild. im Texte. Brosch. M. 5.—, geb. M. 6.50

Digitized by Google

LUIS DE VARGAS

Von AUGUST L. MAYER

Mit sechs Abbildungen auf drei Tafeln

Es ist wohl nicht erstaunlich, daß die Sevillaner, so sehr sie auch Pedro de Campaña bewunderten, doch höchst befriedigt waren, als in ihrer eignen Mitte ein Künstler erstand, der gleichfalls in der Sprache der großen Italiener zu ihnen reden konnte. Das war Luis de Vargas. Ihn haben seine Zeitgenossen in überschwenglicher Weise als das Licht der Malerei gefeiert — obwohl seine Kunst bei weitem nicht an die eines Campaña heranreicht.

Luis kam 1502 zur Welt, nach Pacheco als Sohn des Juan de Vargas, eines unbedeutenden Malers. Den ersten Malunterricht soll er bei einem gewissen Diego de la Barrera genossen haben. Bermudez zufolge malte er anfangs ähnlich wie Antonio de Alfian *sargas*. „Da er wünschte die gotische Manier abzustreifen, die immer noch in Andalusien herrschte, reiste er nach Rom, wo er bei Perin del Vaga als Schüler eintrat." Pacheco berichtet uns, daß Vargas einundzwanzigjährig Sevilla verlassen, dem Saco de Roma beigewohnt und im ganzen 28 Jahre in Italien geweilt habe. Palomino gibt die Zeit des italienischen Aufenthaltes mit sieben Jahren an und nennt darum Vargas den Jacob de la pintura. Als Vargas dann zurückgekehrt sei — fährt Palomino fort — und gesehen habe, daß Anton Flores und Pedro de Campania ihn übertrafen, sei er nochmals nach Italien zurückgekehrt. Dieser zweite Aufenthalt dauerte, wie Pacheco berichtet, zwei Jahre. Nicht richtig, so erklärt Pacheco weiter, sei der von einigen angeführte Grund, Vargas sei nur deshalb zurückgereist, um seine Zeichnungen zu holen.

Das erste Werk, das Vargas nach seiner Rückkehr nach Sevilla gemalt habe, sei die Geburt Christi in der Kathedrale gewesen. Auf diesem Gemälde liest man die Aufschrift TVNC DISCEBAM LVISIVS DE VARGAS 1555. Nimmt man diese Mitteilung des Künstlers für wörtlich, so muß man daran zweifeln, ob der Meister wirklich schon 1502 geboren wurde. Oder sollte man sich die Worte so auslegen dürfen, daß Vargas das Bild viel früher malte und bei der Aufstellung es mit der Bemerkung versah „Damals, als ich das Bild malte, war ich noch ein Lehrling"?

Bemerkenswert ist aber vor allem, daß der Künstler bereits 1550 in Sevilla nachweisbar ist. Am 9. Oktober dieses Jahres nämlich nahm er Cristobal, den zwölfjährigen, unehelichen Sohn des Zuckerbäckers Juan Bautista in die Lehre.

Pacheco nennt ein anderes Bild, jedoch gleichfalls eines aus dem Jahre 1555, in dem Vargas zum ersten Male „die neue Kunstweise" gezeigt habe: die „herrliche" Rosenkranzmadonna, die einst an einem Pfeiler des Hauptschiffes nahe beim Altarhaus im Convento de S. Pablo zu sehen war. Nach Pachecos Beschreibung war es ein ovalo grande, ein großes Gemälde von ovaler Form, al fresco gemalt (?), das jedoch durch Renovierung gelitten hatte und zu den Zeiten Palominos schon stark zerstört war.

1561 führte Vargas eines seiner berümtesten Tafelbilder aus, „La Gamba", das uns noch eingehend beschäftigen wird. Am 28. April 1563 erhielt er für das Fresko, das er an der Außenseite des Sagrario der Kathedrale malte, 4000 rs. 1564 entstand die „Pietà" in Sta. Maria la Blanca. Am 11. Januar des gleichen Jahres schlossen er und der Maler Andrés Ramirez einen Vertrag mit Dª Leonor de Saavedra für die Vergoldung, Estofado- und Tafelmalerei eines Retablo. Neben einer Statuengruppe mit dem Kruzifixus, Maria und Johannes sollten acht Tafelgemälde ausgeführt werden: Es waren darzustellen: Rechts: die Heiligen Petrus,

Digitized by Google

Benito, Hieronymus. Links: Martin, Katharina, Lorenz. In der Mitte: Johannes d. T., Geburt Christi und Krönung Mariä. Ende August sollte das Werk fertig sein und die Künstler 3200 mrs. = 320 Dukaten dafür erhalten. Leider ist dieses Retablo heute verschollen.

1565 bezahlte man ihm und einen anderen Maler für die Auffrischung der Obelisken des „Monuments" der Kathedrale 60 rs. Als letzte große Arbeit führte er von 1563 bis 1568 die Freskomalereien an der Giralda aus. Die Entstehungszeit seines Hauptwerkes, des „jüngsten Gerichtes" in der Misericordia, das heute leider zerstört ist, kennen wir nicht.

1568 ist Luis de Vargas gestorben. Im Gegensatz zu Pacheco und Bermudez findet man bei Palomino 1590 als Todesjahr angegeben, doch ist das ein Irrtum.

Der Künstler besaß einen Sohn, der ihm sehr ähnlich gesehen haben soll. Es existierte einst ein Flachrelief mit den Porträts der Beiden. Der Zeichnung Pachecos nach zu urteilen (Abb. 1), haftet dem Gesicht des Meisters etwas langweiliges an. Nach seinem Tode soll man Marterinstrumente bei ihm vorgefunden haben, mit denen er sich stets gepeinigt hätte. Er war, wie uns Pacheco weiter berichtet, sehr fromm und ertrug die Nebenbuhlereien und Verläumdungen mit großer Sanftmut. Überall war er beliebt durch sein herzliches und liebenswürdiges Wesen. Daß es Vargas auch an dem sal de Andalusia, dem andalusischen Witz nicht gebrach, zeigt folgende kleine Geschichte: Ein ebenso schlechter wie von sich eingenommener Maler zeigte einst Vargas einen von ihm gemalten Cruzifixus (einen sogen. Cristo de la expiracion) und bat den berühmten Künstler um seine Meinung. Der gab den Bescheid: Nun, dieser Christus scheint zu sagen: „Herr, vergib ihnen, sie wissen nicht, was sie tun!" Neben der Malkunst verstand sich Vargas auch auf die Musik, ja er galt als Virtuose auf der Laute. Sein Fleiß war unermüdlich, das „nulla dies sine linea" befolgte er so treu wie kein anderer.

Große Trauer herrschte bei seinem Tod. Francesco Lopez Malaver nannte ihn in seinem beim Hinscheiden des Künstlers gedichtetes Sonett den „Monarca universal de la pintura". Die Hoch-, besser gesagt Überschätzung des Vargas hat noch lange angehalten. Pacheco prieß ihn als das „Licht der Malerei und ihren würdigsten Vater" und noch Tubino[1]) erblickte in ihm „den Leuchtturm, der sein Licht in das Dunkel der damaligen Zeit hinein warf."

Bermudez sagt in seiner Würdigung des Künstlers: Er malte al fresco und in Öl viele Werke, die ihn an die Seite der besten italienischen Meister stellen. Es gibt nichts genaueres, bestimmteres als seine Konturen, nichts großartigeres als seine Formen; nichts ist besser begriffen als seine Verkürzungen, denn darin übertraf er alle seine Landsleute, die nach ihm lebten, mögen sie auch noch so berühmt gewesen sein." Nach diesem Hymnus läßt aber der spanische Kunstschriftsteller eine große Einschränkung folgen, die nur allzu berechtigt ist: „Wenn die Tafeln des Vargas Weiträumigkeit, Luft (ambiente) und Abstufung des Lichtes besessen hätten, wie ihnen Glanz des Kolorits, gute Gewandbehandlung, Weichheit und Ausdruck in den Gesichtern, Adel der Charaktere und Bewegungen, Anmut und Wohlgefälligkeit der Gestalten und eine genaue Nachahmung der Natur in dem Beiwerk eigen waren, so wäre er der beste Maler Spaniens gewesen. Seine Fehler freilich waren in seiner Zeit allen gemein und kein Künstler konnte sich rühmen, frei davon zu sein."

Passavant fand die Zeichnung des Vargas „vortrefflich und wahrhaft raffaelisch.

(1) Tubino: El juizio final de Luis de Vargas. Museo Español de antigüedades, I. 424.

Digitized by Google

Seine Färbung ist meist etwas hell und blond, daher die Wirkung des ganzen fehlt, um so mehr als er die Massen vor Licht und Schatten nicht zu gehöriger Anwendung brachte." Justi endlich urteilt sehr scharf über den Künstler: „Gebärdensprache und Ausdruck waren bei ihm immer kalt und gemacht; die Gesichter aus zweiter Hand, die Kompositionen überfüllt."

Wie weit diese verschiedenen Kritiken berechtigt sind, mag nun die nähere Betrachtung der einzelnen Werke des Meisters zeigen.

Von den Fresken ist so gut wie nichts mehr erhalten. Ganz verschwunden ist das Fresko in S. Pablo. Die 1563 entstandene „Kreuztragung" mit überlebensgroßen Figuren auf der Außenseite der Mauer des ehemaligen Patio de Naranjos (Nordseite der Kathedrale) ist vollständig übermalt. Ponz sagt davon[1]): sehr übermalt, läßt aber doch noch die Hand des verdienstvollen Meisters erkennen. Die erste Restaurierung führte bereits 1594 Pacheco aus, da die Malerei schon damals durch die Witterung stark gelitten hatte. Beim Volk genoß diese Kreuztragung große Verehrung. Die armen Sünder machten hier auf ihrem letzten Gang halt und verrichteten ein Gebet. Daher wurde das Gemälde auch „el Cristo de los azotados" genannt.

Die Fresken an der Giralda, die Vargas kurz vor seinem Tod vollendete, sind kaum noch in den Umrissen erkennbar. Dargestellt sind in Überlebensgröße die Apostel, Evangelisten, Kirchenväter und Patrone der Sevillaner Kathedrale. Die Gestalten stehen einzeln in Nischen, die arabische Ornamente aufweisen. Wegen der Größe der Zeichnung und des Adels der Auffassung galten diese Heiligenfiguren einst als der ausgezeichnetste Schmuck der Stadt. Pacheco zufolge verwandte Vargas für diese Arbeit Oker, den er in der Cuesta de Castilleja bei Sevilla gefunden hatte[2]).

Vor allem aber ist das einst hochgefeierte Fresko mit der Darstellung des jüngsten Gerichtes nun völlig verschwunden, nachdem es durch die Unbilden der Zeit und die Sorglosigkeit der Hüter schon längst eine traurige Ruine geworden war. Es schmückte den Hof der „Misericordia" (Abb. 2).

Die Casa Hospital y Hermandad de la Misericordia wurde 1475 gegründet. Im Anfang des XIX. Jahrhunderts löste sich die Bruderschaft auf und 1843 nahm die Hermandad del S° Entierro Besitz von der Kirche des Hospitals. Das Gebäude zerfiel immer mehr und wurde vor einiger Zeit ganz abgetragen. Das in einem Halbkreis komponierte Fresko hatte eine Höhe von 3,70 m, eine Breite von 5,77 m[3]). Der untere Teil war schon zu des Bermudez Zeiten völlig zerstört. Passavant nannte die Anordnung „meisterlich, klar in große Gruppen verteilt, die Zeichnung schön, wenn auch nicht sehr studiert, ebenso auch sind die Engelknaben etwas zu stark, selbst fett. Die drei Posaune blasenden Engel erinnern, wenn auch ungezwungen, in ihren Bewegungen doch in etwas an die des Michelangelo. Die Karnation von rötlichem Ton geht in den Lichtern ins weißliche, in den Schatten ins bräunliche; graue Töne fehlen hier." Es war eigentlich selbstverständlich, daß Michelangelos Fresko das Vorbild für das Gemälde des Vargas abgab. Christus ist jedoch bei Vargas bärtig und zeigt eine weniger heftige Bewegung. Der Mantel ist breiter drapiert, offenbar um besser die Blöße zu verdecken; vor allem ist das rechte Bein ganz eingehüllt. Eine schöne Erscheinung ist Maria mit schlicht

(1) Viaje IX, 7.
(2) Pacheco, Arte II, 49.
(3) Tubino a. a. O. 417ff.

Digitized by Google

über der Brust gekreuzten Armen. Die sich rechts und links an Maria und Johannes anschließenden Apostel sind sehr klar angeordnet. Die Posaunenbläser wie die Engelgruppen mit Kreuz und der Martersäule sind viel zahmer als bei Michelangelo behandelt. Gestalten wie der Apostel in gelb rechts vornen zeigen, daß sich Vargas auch die Lünettenfiguren Michelangelos (Joseph!) sehr genau angesehen hatte.

Als ein Beweis von der Wertschätzung und Verarbeitung von Michelangelos „Jüngstem Gericht" mag hier noch folgender Fall Erwähnung finden. Diego de Zamora hatte 1595 26 große Chorbücher, die für die Stadt Mexiko in „Neuspanien" bestimmt waren, mit Miniaturen geschmückt. Die Bezahlung seiner Arbeit geschah nun teilweise in der Überlassung von Handzeichnungen berühmter Meister. Unter diesen befand sich vor allem „ein Blatt mit dem Jüngsten Gericht von Michael Angel, kopiert von (dem berühmten Maler und Bildhauer) Bezerra." [Außerdem werden von Zeichnungen genannt: ein Prophet von Federico (gemeint ist wohl Zucarro), ein „juizio" von maestre pedro (wohl Campaña), von demselben weiter ein „espirito Santo", eine „Abigail", eine „Almosen heischende Figur" (Studie zum Bettler der Purificacion?)]

Das früheste uns bekannte Tafelbild des Vargas ist, wie schon erwähnt, die Hirtenanbetung in der Kathedrale (Abb. 3). Über die Signatur haben wir uns bereits geäußert[1]). Den älteren Schriftstellern, Palomino und Zuñiga zufolge wurde der Altar bereits 1551 von Francisco de Baena, Clerigo Presbitero der Kathedrale gestiftet. Cean Bermudez dagegen berichtet, im Jahre 1555 habe man dem Kaufmann Francisco de Baena die Erlaubnis erteilt, mit dem Gemälde den Altar an der Eingangswand der Kathedrale (Westen, nach der Epistelseite zu) zu schmücken.

Maria in stahlgrauem Gewand und weißem Kopftuch sitzt in starkem Kontrapost bewegt: niederblickend den Kopf nach links gewandt, die Hände anbetend nach rechts gefaltet. Das Christkind strampelt vergnügt mit den Beinchen. Vor seinem Lager auf dem Boden erblickt man einen Strohhut, einen Sattel und Getreidebündel. Über Maria steht Joseph fast im Profil in rot und gelb gekleidet: niederblickend hat er die Hände auf der Brust gefaltet. Rechts neben ihm sieht man die hl. Anna im Profil; den Kopf umhüllt eine weiße Haube die wie ein römischer Helm ausschaut und an die Haube der hl. Anna auf Raffaels Madonna della Impanata lebhaft erinnert. Sie ist in rot gekleidet und scheint ein Tuch für das Kind herbeizubringen. Vor ihr steht aufblickend ein bartloser Hirt. Sein Kopf ist in verlorenem Profil, der Körper vom Rücken her gesehen. Er trägt rot und gelben Rock, dunkelgrüne Hosen und eine gelbe Mütze und hält, auf dem rechten Bein kniend einen Korb mit Tauben. An seiner linken Seite erklickt man ein Messer, auf seinem Rücken einen Weinschlauch, wie er in Spanien noch heute üblich ist. Begleitet wird dieser Hirt von einem Windhund, neben ihm steht ein Kind in braungrünem Gewand und weißem Hemdchen, zu der meckernden Ziege niederblickend, die der zweite Hirt hält. Dieser, ein blonder Mann mit Vollbart, trägt in blau und rot changierenden Rock, blaue Mütze, roten Mantel und Hose gekleidet, auf der linken Schulter ein totes Zicklein. Hinter ihm erblickt man zwei weitere Hirten, der eine ein Mann in den besten Jahren, der andere mit gelber, hoher Mütze ist bereits ziemlich bejahrt. Neben ihm steht eine rotblonde Frau, die zum Bild herausblickend, ein Kind trägt, das sie umhalst. Oben erscheint Gott Vater in einer großen Wolke. Er trägt graublaues Gewand und roten Mantel.

(1) Vergl. S. 453.

Digitized by Google

Die Faltengebung ist recht brüchig, die Komposition noch ungenügend, zu überfüllt; vor allem ist das Christkind zu sehr auf die Seite geschoben. Passavant bemerkt: „sehr reiche, vielleicht überfüllte Komposition, aber die Zeichnung von großer Schönheit; der Ausdruck der Köpfe sehr sprechend und edel, ohne jedoch ideal zu sein." Auch Justi[1]) spricht sich in ähnlicher Weise aus: „reich an wirklich schönen, edlen Köpfen. Einige Typen und der tiefbraune Ton der Schatten weisen wieder auf Sebastiano del Piombo."

Viel wichtiger aber als all dies ist — was dem Leser schon längst selbst bei der dürftigen Beschreibung aufgefallen sein wird — daß hier Vargas gar nicht in erster Linie als Romanist, als der unpersönliche und ungenügende Nachbeter italienischer Kunstweisen als Kopist römischer Posen, Gesten und Kompositionskunststücken erscheint sondern als Spanier mit offenem Sinn für das lokale Kolorit, der diese Hirtenanbetung so darstellt, als habe sie sich im schönen Andalusien abgespielt.

Man verkennt doch, wie man da sieht, die Dinge zu sehr wenn man behauptet, der einzige der im XVI. Jahrhundert in Spanien Sinn für spanische Eigenart besessen habe, sei der aus Italien eingewanderte Grieche Domenikos Theotokopulos gewesen. Freilich, häufig trifft man bei den Spaniern dieser Zeit diesen Sinn nicht an, und Vargas hat später immer mehr und mehr fremder Art gehuldigt.

Justi fühlte sich bei der „Hirtenanbetung" an Sebastiano del Piombo erinnert. Noch mehr vielleicht als an diesen Künstler denkt man an seine Heimat Venedig bei dem Mittelteil der Predella, der eine Anbetung der Könige in reicher, tieftoniger Landschaft enthält. Die Ruinen, die beiden Mohren mit den Pferden und Kamelen sind überaus malerisch behandelt. Die Hauptgruppe verschwindet eigentlich vollständig. Auch dies ist neu und durchaus nicht klassizistisch. Links von der „Anbetung" sieht man die Beschneidung, rechts die „Verkündigung", die in Anlehnung an Raffaels „Heilung des Lahmen" komponiert ist, zu ihrem größten Schaden, denn die beiden Figuren werden sozusagen durch die beiden mächtigen gewundenen Säulen erschlagen.

Zu Seiten der Haupttafel sind die Evangelisten dargestellt. Johannes nach rechts gewandt in rosa Kleidung, vom Rücken gesehen, Kopf im Profil, aufblickend, ist im Begriff zu schreiben. Lukas de face, Kopf im Profil, in blaßgrünem Gewand blickt vor sich hin. Die Beine hat er übereinander geschlagen, die linke Fußsohle ist sichtbar. Über das rechte Knie hat er eine Schreibrolle gelegt. Markus, nach links gewandt in grünem Mantel ist mit der jüngste der Evangelisten. Matthäus in weißem Gewand und blauem Mantel schreibt in einer sedia curulis sitzend, die Beine übereinander geschlagen. Der begleitende Engel in gelb und rosa steht, als Rückenfigur gesehen, links vor ihm.

Berühmter, aber von weit weniger Eigenart ist das andere Altarwerk, das die Sevillaner Kathedrale von der Hand des Vargas birgt. Es schmückt den Altar de la Concepcion im südlichen Querarm und ist auf der Haupttafel bezeichnet: LVISIVS DE VARGAS | FACIEBAT 1561. 1879 wurde das Altarwerk von Sr. Lucena nicht gerade sehr glücklich restauriert. Die Haupttafel stellt die Madonna dar, den Gerechten des alten Testamentes im Nimbus erscheinend (Abb. 4). Wie bereits Justi erkannt hat, liegt der Arbeit eine Komposition Vasaris zugrunde, die der Franzose Philippe Thomassin gestochen hat.

Links erblickt man den blonden Adam als Rückenfigur, Kopf im Profil; die auf-

(1) Velasquez I, 22.

Digitized by Google

gereckten Arme sind an den Handgelenken mit Spruchbändern an Baumstämme gebunden. Außer ihm sieht man einen aufblickenden bärtigen Mann in rot und rosa, einen Priester in blau mit gefalteten Händen und einen Greis in rotem Changeantgewand im Vordergrund auf dieser Seite. Im Hintergrund steht ein bärtiger Mann mit zwei Frauen.

Rechts kniet Eva auf einem Bein. Sie ist de face gesehen und hat die Arme ausgebreitet. Zuerst war sie und Adam nackt gebildet. Daran nahm man aber später Anstoß und so erhielten die beiden rosa Bockfellchen als versittlichende Kleidungsstücke. Die Gestalt der blonden Eva ist vor allem deswegen so interessant, weil sie zeigt, daß auch auf Vargas die Niobidengruppe sehr stark gewirkt hat. (Justi meint, Eva eine üppige Blondine gebärdet sich anständiger und geschmackvoller als die Eva seines Vorbildes [Vasari], diese Stiefschwester der Leda und der Nacht Michelangelos.") Die rechte Hand der Mutter des Menschengeschlechts ist rechts hinter dem sich gabelnden Baumstaum versteckt. Zu ihren Füßen erblickt man zwei Knaben (Kain und Abel?), im Geschmack Giulio Romanos geformt und gemalt. Hinter Eva steht ein aufblickender bärtiger Krieger, ein niederblickender Hoherpriester (Aaron?) und ein aufschauender Engel in blau und weiß gekleidet, ein Diadem im Haar, die Hände betend gefaltet. Im Hintergrund erblickt man drei weitere Gestalten; die rechts in rot mit den Gesetzestafeln ist natürlich Moses.

Oben erscheint die Madonna sitzend, in starker Verkürzung gesehen. Das Christkind, das sie umfaßt, steht rechts von ihr. Noch weiter rechts hält ein Engel eine Tafel auf der man liest: et sine peccatis concepit me mater mea. Links oben steht sicut filiū mater spinas. Bei der Schlange, die unten am Boden sich gegen einen Knochenmann windet, stehen die Worte ipsa coēret capvt tvvm.

Wie man schon der Beschreibung hat entnehmen können, ist die untere Hälfte des Bildes sehr gleichmäßig komponiert: auf beiden Seiten je drei Figuren im Vorder- und drei weitere im Hintergrund als Vertikalen, die Hauptaktoren als Diagonalen diese Vertikalen durchschneidend.

Die Predella enthält Halbfiguren von Heiligen, die sich als Autoren und Verteidiger des Dogmas des Imaculada Concepcion ausgezeichnet haben. Aus Wolken ragt die Halbfigur einer Frau heraus: La Fé, die Verkörperung des Glaubens; den Calix in der Linken und einen Schlüssel in der Rechten blickt sie zur hl. Taube auf, die links sichtbar wird. Schließlich ist noch ein schräg ins Bild eingeordneter Triumphbogen dargestellt. Auf der Tafel, die Hieronymus hält, liest man die Worte: Vae qui proferunt de cop suo · qui ambulant post spiritum suum qui dicunt HÆC dicit Dominus et Dominus non misit eos.

In der Predella hat sich aber auch der Stifter des Altares porträtieren lassen, der Chantre Juan de Medina (Abb. 5). Sein Wasserkopf ist kahl, seine Stirn hoch, die Augen und starken Brauen braun, die Lippen kräftig geschwungen, das Kinn stark entwickelt, die Ohren desgleichen. Im ganzen ist er eine vornehme Erscheinung. Er ist de face gesehen, hält einen Stock mit goldenen Knauf und trägt ein gelbes Gewand mit weißem Kragen.

Auf der anderen Seite des Mittelstückes ist das Wappen des Stifters angebracht: Links oben und rechts unten 17 blaugrüne Kugeln in hellem Feld, in den beiden anderen Feldern goldene Querbalken in grünem Feld.

Auf der Innenseite des Bogens in den das Altarwerk eingelassen ist, erblickt man links den hl. Petrus, frontal sitzend mit Schlüssel in der erhobenen Rechten, die Linke faßt das auf dem linken Schenkel liegende Buch. Der Heilige thront in weiß und goldgekleidet auf rot drapiertem Sitz.

Digitized by Google

Rechts sitzt der graubärtige Paulus, nach links gewandt. Er ist in Unteransicht wiedergegeben. Seine Linke hat er auf ein Buch gestützt, das Schwert ruht zwischen den Knien, in der Rechten hält er eine Feder. Er trägt ein weißgraues Gewand und rosafarbenen Mantel. Oben in der Wölbung des Bogens sind singende und musizierende Engel gemalt (Abb. 6).

Was man einst am meisten an diesem Werke des Luis de Vargas bewunderte, war — höchst charakteristisch für jene Zeit — die prachtvolle Zeichnung des Beines Adams. Darum nennt man es auch heute noch kurzweg La Gamba (das Bein).

„Più vale la tua gamba che il mio Cristoforo" soll einst der Maler Perez Alesio zu Vargas gesagt haben. Wenn der Inhalt des Ausspruches auch richtig ist, so ist diese Geschichte doch nur eine gute Erfindung, denn Alesio hat den riesigen, künstlerisch wenig bedeutungsvollen Christophorus auf der Epistelseite der Kathedrale erst nach des Vargas Tod, in den achtziger Jahren gemalt. Im ganzen erhielt er 4000 rs. für dieses Werk. Am 26. Oktober 1583 als Anzahlung für den Christophorus, den er malen soll, 30 Dukaten. Am 1. Dezember hatte er bereits begonnen und erhielt weitere 30 Dukaten. Am 4. Februar bekam er 112220 mrs. ausbezahlt. Im gleichen Jahr erhielt Alesio 2244 mrs. für die Malereien die er bei Anlaß der Freudenfeier über die Ankunft des „Bonete" des neu kreierten Kardinals und Sevillaner Erzbischofs ausgeführt hatte. Endlich wissen wir, daß Alesio an der Architektur des Stadthauses große Wappenmalereien ausführte und dafür am 7. August 1587 die Summe von 6800 mrs. bekam.

Das letzte Altarwerk, das wir von Vargas besitzen ist die Pietà auf der Evangelienseite von Sa. Maria la Blanca, bezeichnet LVISIVS DE VARGAS | FACIEBAT.

Auf dem Rahmen des Gemäldes las man einst, wie uns Ponz mitteilt: „Este retablo y altar y entierro es de Francisco Ortiz Aleman y de Melchora Maldonado su mujer y de suo herederos y succesores año de1 564." Der Rahmen sowohl wie die Porträts der Stifter und die Stigmatisation des hl. Franciscus, von denen uns Ponz berichtet, sind heute leider verschwunden. Erhalten sind neben dem Hauptbild nur noch der hl. Franz und Johannes d. T. in den Seiten der Arkadennische. 1774 und 1880 wurde der Altar renoviert und restauriert, nicht zu seinem Vorteil.

„Hier ist er bereits ins grausenhafte verfallen", meint Justi von der Pietà. Aber man kann hier von etwas grausenhaftem nicht eigentlich reden, nur wirkt alles wie versteinert, dazu auch zu kalt, doch mag manche günstige Wirkung durch die wiederholten Restaurationen zerstört und verzerrt worden sein. Christi Kopf ist äußerst häßlich, namentlich die Profillinie. Sein Mund ist geöffnet, die Augen sind gebrochen, der Körper ist erstarrt. Maria trägt grauweißen Mantel über bräunlichem Kleid, die andere Maria rosa und hellblaues Gewand, Johannes leuchtend roten Mantel, Magdalena endlich ist in weiß-blau und gelb gekleidet, über den Rücken fällt ein rosa-hellblau gemusterter Mantel. Auffallend sind die großen Ohren der Figuren. Der Hintergrund hat durch die Renovationen anscheinend besonders gelitten. Man erkennt aber doch noch die eigenartige Lichterscheinung des inmitten des Dunkels auftauchenden Reiters beim leeren Kreuz. Auch diese Tatsache zeigt, daß der Künstler malerischen Problemen keineswegs so abhold war, als man für gewöhnlich glaubt. — Johannes der Täufer im Arkadenbogen ist in hellrot gekleidet. Er deutet mit übergreifendem rechten Arm auf das Lamm.

Von der Porträtkunst des Vargas, die Pacheco so sehr rühmt[1]), lernten wir

(1) Arte II, 141.

Digitized by Google

bereits eine Probe in dem Bildnis des Juan de Medina, des Stifters von „La Gamba" kennen. Leider ist das von Pacheco erwähnte Bildnis der Doña Juana Cortes, Herzogin von Alcalá heute verschollen und auf uns nur das zweifelhafte Porträt in der Sacristia de los Cálices der Sevillaner Kathedrale gekommen, das die Aufschrift trägt: VSDP Ferdins | de Cotreras Sa | cerdos Hispal | Captivor. Redemptor en vivo ad | vmbratus Ob. an | 1548 a Ludov. de Vargas ann | 1541. Wie der Text selbst verrät, ist diese Aufschrift erst später hinzugefügt. Das Entstehungsjahr 1541 gibt ein kleines Rätsel auf. Wo hat denn Vargas, der doch damals fern der Heimat in Italien weilte, diesen sevillanischen Priester und Sklavenbefreier gemalt? Hatte der Geistliche eine Pilgerfahrt nach Rom unternommen?

Das Gemälde ist ein Brustbild. Man erkennt in dem Dargestellten, der nach rechts gewandt ist, sofort eine kluge Persönlichkeit. Namentlich die Augen verraten uns das. Im übrigen zeigt der Kopf ziemlich schmale Lippen, sehr große Ohren. Der Priester trägt einen grauen Stoppelbart. Den Kopf bedeckt eine schwarze Mütze. Die Kleidung besteht aus einem schwarzen Gewand und weißem Kragen.

Bermudez erwähnt im Hospital de Sa. Marta eine ausgezeichnete Tafel von der Hand des Vargas gegenüber der Capilla Mayor, ursprünglich wohl für den Hochaltar gemalt, die die „hl. Martha von Engeln unterstützt Brot unter die Armen verteilend" darstellte. Leider ist dieses Werk verschollen, ebenso die ihm von Bermudez zugewiesene „Darstellung im Tempel" auf der Epistelseite in Sa. Cruz und die Halbfigur eines Salvador mundi über dem Tabernakel in der Sala de las laminas des Convento de la Merced. Bermudez und Tubino hielten auch die übermalten Tafeln des Hochaltars der Kirche im Hospital de la Sangre für ein Werk des Vargas. Sie stammen aber, wie wir noch sehen werden, von Alonso Vasquez. Die „Kreuzabnahme", die Ponz als in S. Hermengild befindlich erwähnt, und die wohl identisch mit der von Bermudez in Los Toribios genannten ist, besitzen wir nicht mehr.

Zu Ausgang des XVIII. Jahrhunderts befanden sich in der Sammlung des Grafen Aguila zu Sevilla eine „Allegorie auf den Tod", ein „Haupt Johannes d. T." und eine „Verkündigung" auf Holz in zwei Ovalen, die Luis de Vargas zugeschrieben wurden. Seine Zeichnungen führte Vargas, wie Bermudez uns mitteilt, meist auf bläulichem Papier aus und höhte sie mit weißer Farbe. Bermudez selbst besaß eine Federzeichnung des Künstlers auf weißem Papier, die Dromedarköpfe darstellte. Vielleicht ist sie identisch mit dem Blatt Nr. 336 in der Sammlung Jovellanos zu Gijon, das zwei solche Köpfe wiedergibt (0,25×0,30). Eine Federzeichnung, den hl. Sebastian darstellend, besitzt die Bibliotheca Nacional zu Madrid.

Eine recht flüchtige Federzeichnung, eine Studie zu einem Tempelgang Mariä, in der Zeichnungssammlung des Louvre geht gleichfalls auf den Namen des Vargas, ebenso eine große quadrierte Federzeichnung mit einer Darstellung der „Hinrichtung Jesabels" im British Museum.

Ziemlich zweifelhaft erscheint die Eigenhändigkeit der beiden Gemälde, die in der Sammlung Lopez Cepero zu Sevilla dem Meister zugeschrieben werden. Dargestellt ist „Christus im Tempel lehrend" und Christus mit der Kreuzesfahne Maria erscheinend.

Sicher von einem Nachfolger des Künstlers rühren der hl. Rochus und Johannes d. T. in S. Vicente her, bunte, aufgeregte Gestalten. — Aus seinem Kreis stammen verschiedene Bruchstücke eines Altars, die man im Museum von Sevilla sieht. Links eine Glorie, von musizierenden Engeln umgeben, S. Thomas von Aquin und Sa.

Digitized by Google

Teresa; rechts: Engel mit Spruchband und auf einer Leyer spielend, darunter eine „hl. Familie": Joseph das Christkind anbetend, Maria niederblickend mit zwei Nelken, das Kind, in ein Hemdchen gehüllt, schlafend, der Johannesknabe legt die Finger auf den Mund, Schweigen gebietend. Außer diesen Bruchstücken besitzt das Museum eine ziemlich trockene, kühl im Kolorit gehaltene „hl. Katharina" aus der Schule des Vargas.

Im großen und ganzen sind die Sevillaner, die von Vargas oder Campaña beeinflußt sind, nicht leicht voneinander zu unterscheiden, doch scheint mir das Retablo auf der Epistelseite von S. Pedro beim Haupteingang aus dem Kreis des Vargas herzurühren. Die Haupttafel stellt Christus am Kreuz dar. Den Grund bilden Ruinen: Erinnerungen an Rom, wie vor allem die Tempeltrümmer und der Obelisk beweisen. Rechts oben sieht man Adam und Eva frei nach Tizian (Eva nimmt die Frucht vom Baum, Adam sitzt). Darunter ist die „Begegnung" dargestellt; auf der linken Seite Magdalena (am schwächsten), darunter Joseph in hellgrün und rosa, Prophetentyp mit blondem Vollbart. Neben ihm wandelt das nackte Jesusknäblein mit Kreuz und Weltkugel. — Mehrfach dachte der Verfasser an Vargas selbst als den Autor dieses Werkes, doch erscheint es für ihn doch nicht gut genug.

Zu den Campaña-Vargasschülern gehört auch jener Anton Perez der die Tafeln des Altarwerkes malte, das jetzt an der Westwand der Santiagokapelle der Sevillaner Kathedrale seine Aufstellung gefunden hat. Bei der Häufigkeit des Namens Perez ist es nicht zu verwundern, daß wir mehr als einen Anton Perez im XVI. Jahrhundert kennen[1]). Ein Künstler dieses Namens malte von 1536 bis 1560 jährlich die Osterkerze. 1547 restaurierte er mit seinem Sohn Vasquez und drei Gehilfen die Virgen de la Antigua. Außer Vasquez besaß er noch zwei Söhne. Am 31. Oktober 1548 wurde sein und seiner Frau Isabel Ortiz Sohn Cristobal in Sa. Catalina getauft. Die Paten waren sehr vornehme Herren: Sebastian de Obregon, Bischof von Marokko, die Canonici Vasquez Alderete und Ruiz de Ojeda sowie der jurado Gonzalo de Molina. Dieser Perez ist 1578 gestorben, ebenso seine Gattin. Seine Tochter, die mit einem Seidenwarenhändler vermählt war, trat in diesem Jahr in die „tercera vida" ein.

Am 22. April 1539 schloß ein Anton Perez zusammen mit dem Entallador Diego Vasquez und Francisco de Vega einen Vertrag ab, für den Lizentiaten Mena in Llerena ein Retablo zu machen von 24 Palm Höhe und 16 Palm Breite. Die Predella sollte enthalten die Kreuztragung (-Auszug aus Jerusalem), die Kreuzabnahme und die Beweinung Christi. Das Hauptbild stellte den Cruzificus zwischen den Schächern dar. Auf der Rückseite sollte Perez eine Landschaft malen. Die Künstler erhielten 20 Dukaten Anzahlung, im übrigen sollten die Zensoren den Preis bestimmen. — Wohl der gleiche Anton Perez schloß wieder mit dem genannten Vasquez zusammen im Dezember 1540 einen Vertrag, für Francisco Gonzalez in Constantina eine Golgathagruppe zu bemalen.

Im Januar 1540 schloß ein Anton Perez einen Kontrakt ab, für den Jurado Luis Fernandez ein Retablo um 35 Dukaten zu malen, im September dieses Jahres verpflichtete sich ein Künstler dieses Namens einem Alonso de Avila für dessen Kapelle in S. Lorenzo einen Cruzifixus mit Maria und Johannes, eine Pietà, Christus an der Säule, einen reuigen Petrus, Petrus in throno, einen hl. Joseph mit der Palme und einen hl. St. Paulus zu malen.

(1) Ein Alonso Perez, der seit 1514 erwähnt wird, trat 1541 die Malereien verschiedener Retablos für S. Juan, die Hauptkirche von Niebla, an einen Juan Ramos ab.

Digitized by Google

1559 schloß ein Anton Perez einen Vertrag mit dem Kloster S. Francisco zu Ubeda für ein großes Altarwerk, in dem er eine Virgen de Antigua malen sollte. Das Thema für ein weiteres Gemälde sollte noch gegeben werden. Der Preis war auf 60 Dukaten festgesetzt. Ein Anton Perez erhielt dann 1561 für das Madonnenbild, das er für die Sakristei des Sagrario gemalt hatte, 13 Dukaten. 1562 schätzte einer dieser Antonii eine Arbeit des oben genannten Francisco de la Vega. Einer war noch 1583 bei der Ausführung der Gemälde für das Retablo des Sevillaner Rates (concejo de Sevilla) im Kloster S. Francisco beteiligt.

Unser Altarwerk nun ist wohl identisch mit dem Retablo, das einst die Sakristei der Capilla de la Virgen de la Antigua schmückte und 1574 von einem Anton Perez für 10472 mrs. gemalt worden war. Das Retablo umfaßt nicht weniger als 14 Tafeln, die Szenen aus dem Leben und Leiden Christi mit Allegorien durchsetzt sowie einzelne allegorische Gestalten darstellen. Die großen schlanken Figuren sind zumeist blond und zeigen entweder ganz kleine oder auffallend große Ohren. Die Gewänder weisen Schillerfarben auf: gelbrot, rotgrün, gelbgrün.

PEDRO DE VILLEGAS MARMOLEJO

Der bedeutendste jüngere Kollege der Campaña und Vargas war Pedro de Villegas Marmolejo. 1520 soll der Künstler in Sevilla geboren worden sein. Ein Maler Villegas wird in dem Verzeichnis der Freimeister des Alcazar vom Anfang des XVI. Jahrhunderts erwähnt. Er lebte im Bezirk S. Lorenzo. Sollte dies der Vater unseres Pedro gewesen sein, der gleichfalls in diesem Bezirk wohnte?

Ein Pedro de Villegas wird unter den Malern genannt, die sich 1541 wegen Besteuerung ihres Gewerbes beschwerten[1]). 1550 nahm ein Künstler dieses Namens den Maler Alonso de Narvaes aus Alcalá de Guadaeira für zwei Jahre in die Lehre; vier Wochentage stand der Lehrling im Dienst des Meisters, die übrigen drei konnte er für sich verwenden. 1551 wurde Antonio, der Sklave eines Malers Pedro de Villegas getauft. Ob die eben erwähnten drei Notizen sich auf unseren Pedro de Villegas Marmolejo beziehen, ist höchst unsicher. Die Familie Villegas war recht groß. Ein Maler Francisco de Villegas ist vor 1540 gestorben, sein Sohn gleichen Namens war Geistlicher; ein Cristobal Villegas bekleidete 1543 die Stelle eines Alguacil des Erzbischofs.

Unser Meister war mit Maria Salbajo in kinderloser Ehe vermählt. Er lebte in ansehnlichem Wohlstand und besaß verschiedene Häuser. Mit seinen Mietern hatte aber der gute Villegas nicht immer Glück. Es passierte — 1579 — dem Ahnungslosen, daß sich eine „liebebedürftige Dame", una muger enamorada, wie Arias Montano in seinem Schreiben an den Staatssekretär Gabriel de Zayas sich so galant und diskret ausdrückt, in einem seiner Häuser einmietete. Wohl stellte es sich bald heraus, welch holdem Dienst sich die Schöne geweiht hatte, aber die Dame weigerte sich, gutwillig das Lokal zu verlassen. Die Richter, die Villegas anrief, waren natürlich machtlos, aber durch Montano und dessen hochgestellten Freund suchte der Meister dann seinen Willen durchzusetzen, was ihm wohl auch gelungen ist. (Brief des A. Montano 10. November vom Escorial.)

Im März 1586 richtete der Künstler, Gomez Aceves zufolge, ein Schreiben an die Stadt, in dem er um die Erlaubnis bat, eine Abzugsgrube (sumiclero) in einigen seiner Häuser in der Castanilla machen zu dürfen.

(1) Vergl. Juan Ramirez.

Digitized by Google

Höchst aufschlußreich über die Persönlichkeit des Meisters ist sein Testament, das er während seiner letzten schweren Krankheit am 6. Dezember 1596 abgefaßt hat. Er wollte danach in S. Lorenzo gegenüber der „Virgen del Roccamador" zu Füßen des Altars begraben werden, den er selbst „gemacht hatte, mit einem Retablo de Na. Señora auf Stein gemalt." Die Grabschrift solle lauten: aqui esta enterrado Pedro Villegas pintor natural que fue desta ciudad. ruegan a Dios por el." Eine große Anzahl Seelenmessen ordnete er in verschiedenen Klöstern, Kirchen und Hospitälern an, ferner stiftete er eine Capellania, um Seelenmessen für ihn, seine verstorbene Frau und seine Eltern zu lesen. Er sorgte für seine Wirtschafterin, der er sein reich ausgestattetes Bett und eine größere Summe Geldes hinterließ; seinen Schüler Alonso Rodriguez bedachte er mit 12 Dukaten und seinem Gevatter, dem Hutmacher Jusepe Marcos vermachte er seine Kleider. Einen Teil seines Vermögens bestimmte Villegas dazu, Christensklaven von den Mauren loszukaufen, Schuldgefangene zu befreien und verschämte Arme zu unterstützen. Auch die Casa de Misericordia[1]) ließ er nicht leer ausgehen. Im übrigen setzte er seinen Freund, den berühmten Gelehrten Arias Montano zum Universalerben ein. (Von einem Freundschaftsdienst des Montano war schon weiter oben die Rede.) Montano soll vor allem die Bibliothek des Künstlers mit den Werken lateinischer und italienischer Klassiker zufallen (libreria de romanos y toscanos), alle Figuren aus Wachs und Bronce, alle Gemälde auf Holz und Leinwand sowie alle Altertümer außer dem „großen Buch", das der schon genannte Rodriguez erhalten sollte. Unter den Stücken, die Montano erbte, befand sich ein „Christus mit dem Kreuz, der Maria anschaut" von der Hand des berühmten italienischen Miniaturmalers Julio Clovio. Später vermachte Montano dieses Stück der Sevillaner Cartuja[2]).

Villegas muß vor dem 20. Dezember 1596 gestorben sein, denn an diesem Tage händigte Montano dem Alonso Rodriguez (der nicht schreiben konnte) die ihm vom Künstler vermachten Farben, Fliesen (losas), Modelle und Zeichnungen aus.

Die Angabe des Bermudez, Villegas sei 1597 gestorben, beruht also auf einem Irrtum, der wohl durch die Fassung der Grabinschrift entstanden ist. Montano, der Villegas bald in die Gruft nachfolgen sollte, hatte nämlich dem Freund eine weit reichere Grabinschrift zu teil werden lassen, als es dessen Wunsch gewesen war. Der Grabstein, bzw. die Grabplatte, die natürlich erst 1597 angefertigt worden ist, da ja der Künstler in den letzten Tagen des Jahres 1596 verschied, ist nicht mehr erhalten. Die Aufschrift lautete nach Ponz: Deo viventium. Petro Villegae Marmolejo Hispalen. Pictori solertiss. morib. integerrim. sensu | sennone opportunissimo annor. LXXXVII Arias Montanus amic. veter. uni soli ex testamento pos. Viator pacem voveto. M. Perez Architectus amicitiae ergo incideb. A. Chr. N. MDXCVII.

Wie man aus all den hier mitgeteilten Notizen leicht erkennt, war Pedro Villegas eine vornehme Natur, von tiefer Frömmigkeit durchdrungen und von tatkräftiger, opferfreudiger Nächstenliebe beseelt. Montano rühmte seinem Freunde vor allem große Bescheidenheit nach. Er ließ es sich stets angelegen sein, sowohl in seinen Werken wie auf seinen Reisen nach Italien und Flandern das Lob des Villegas zu singen und die Welt auf die Werke des Künstlers aufmerksam zu machen. Gegen diese Hochschätzung hat sich Pacheco in seiner Arte de la Pintura scharf gewandt und behauptet: Weder im Leben noch nach seinem Tod hätte man in Sevilla von Villegas und seiner Kunst viel Aufhebens gemacht. Ponz, der diesen Passus anführt,

(1) Vergl. S. 455.

(2) Pacheco, Arte de la pintura II, 36.

Digitized by Google

meint, daß Pacheco das dem Villegas von Montano gespendete Lob zu streng kritisiert habe[1]). Ganz richtig führt Ponz dann weiter aus, das harte Urteil Pachecos rühre im Grund nur von dessen Vorurteil gegenüber Montano her, Marmolejos Malereien hätten doch mehr Qualitäten, als Pacheco es zugebe aber — „Pacheco stand eben ganz im Bann notorischer Rivalen des großen Mannes (Montano) und redete diesen zu Gefallen."

Von Palomino wird der Künstler überhaupt nicht erwähnt.

Ponz ist der Ansicht, Villegas habe wie so viele andere in Rom studiert, und findet, daß sein Stil mit dem des Valencianers Juan de Juanes Ähnlichkeit besitze. „Man kann sagen, daß er der Gründer der Sevillaner Schule ist und dafür hält man ihn auch hier[2])." Dies ist zum Teil unrichtig, zum Teil übertrieben. Juanes ist stark von der oberitalienischen, besonders der mailändischen Kunst beeinflußt, während Villegas noch im Bann der römischen Schule steht. Vor allem aber hat Villegas wohl nie in Sevilla eine führende Rolle gespielt.

Bermudez drückt sich in seinem Urteil etwas vorsichtiger aus: „Man glaubt, in Anbetracht der Großartigkeit der Zeichnung in seinen Werken, er habe in Italien studiert."

Villegas erscheint mehr als ein talentierter Schüler Campañas wie als Nebenbuhler des Vargas. Für ihn gelten weit mehr als für Vargas die oben angeführten abfälligen Sätze Justis. Die eigene Note tritt bei Villegas sehr stark zurück. Aber es wäre Unrecht zu verkennen, daß er ein vornehmer Künstler war. Es gereichte ihm eben zu Schaden, daß er zu klassisch gebildet, zu stark literarisch angehaucht war.

Durch allen kalten Klassizismus hindurch klingt jedoch auch bei ihm die schwermütige, spanische Note.

Aus einer Notiz im libro de fabrica des Hospital de la sangre vom 11. Oktober 1568 geht hervor, daß Villegas Marmolejo dort gearbeitet hat, leider jedoch nicht, welcher Art seine Tätigkeit in diesem Institut war.

Am 15. April 1580 erhielt Villegas 26180 mrs. für das Retablo der kleinen Kapelle in der Capilla de los Calices der Kathedrale. Dieses ist uns leider nicht mehr erhalten, ebensowenig jener Cruzifixus, den der Meister für den Kapitelsaal des Stadthauses gemalt hat. Für dieses Werk samt dem vergoldeten Rahmen bezahlte die Stadtverwaltung dem Künstler am 30. Juni 1589 die Summe von 18750 mrs.

1582 war Villegas in der Capilla de Na. Sa. de la Antigua tätig. Am 9. Juli dieses Jahres erhielt er 12500 mrs. als zweites Drittel der 100 Dukaten für die Vergoldung der „anderen Hälfte" des Geländers (? pasamano) und der Leuchter dieser Kapelle; 10 Tage später erhielt er die dritte und letzte Rate. Bei der Buchung dieser Summe heißt es, Villegas habe die 100 Dukaten erhalten für seine Entwürfe (? condiciones) zur Vergoldung und Bemalung des Reliquiario und des Retablo der Kapelle.

Das bedeutendste Werk das uns von der Hand des Villegas erhalten ist, dürfte wohl der Heimsuchungsaltar an der Eingangs(West)wand der Kathedrale (Evangelienseite) sein. Auf jeden Fall ist es die „spanischste" Arbeit dieses Romanisten. Das Mittelbild stellt die Heimsuchung dar und enthält die Signatur: PETRVS VILLEGAS | PICTOR FACIEBAT. Cean Bermudez hat, wie verschiedene andere, diese Aufschrift übersehen und so sagt er — höchst bezeichnender Weise — daß dieses

(1) Ponz, Viaje IX, 18.
(2) Ponz, Viaje IX, 17.

Digitized by Google

Werk von vielen dem Campaña zugewiesen werde. Auf der linken Seite sieht man S. Blas, auf der rechten die Taufe Christi, im oberen Abschlußbogen das Christkind, am Sockel die Bildnisse der Stifter, endlich, auf den Innenseiten des Arkadenbogens, in den das Altarwerk eingelassen ist, links den hl. Rochus und rechts den hl. Sebastian.

Bei der „Heimsuchung" beugt sich die in rot und gelb gekleidete Elisabeth etwas vor Maria. Jede der Frauen wird von einem jungen Mädchen begleitet, das bei Elisabeth zeigt sehr herbe Gesichtszüge. Im Hintergrund steht ein Hoherpriester und ein bartloser Mann in reiferen Jahren mit vollem Gesicht. Er legt den Zeigefinger der einen Hand an den Hals und blickt zum Bild heraus.

Bermudez nennt die lebensgroßen Figuren dieser Tafel „vortrefflich" gezeichnet. Ihre Köpfe besitzen Adel und den Anstand, der den Modellen zukommt, die er studiert hatte. Seinen künstlerischen Geist zeigt er in der Einfachheit der Komposition und in den Bewegungen, in den Verkürzungen und dem Ausdruck sowie in anderen Teilen, die Villegas zu einem der besten Maler seiner Zeit in Andalusien stempeln." Auch Passavant nennt die Anordnung dieses Mittelbildes: meisterlich, die Zeichnung durchgängig schön und licht, den Ausdruck der Köpfe edel.

Sebastian ist ein recht flüchtig gezeichneter Akt und Rochus, in grau und rot gekleidet, eine höchst vornehme Erscheinung. Bei der Taufe Christi interessiert vor allem die Komposition. Im Hintergrund ist nämlich die Geburt Johannis dargestellt und den Übergang zur Hauptszene vornen vermittelt eine Frau, die sich, über ein Geländer beugend, in dem Flusse wäscht, darinnen Christus getauft wird. Bei S. Blas ist das Städtebild des Hintergrundes von hohem Reiz. Man bemerkt vor allem ein merkwürdiges Stadttor: vor diesem gehen Anna, Joachim und die junge Maria spazieren.

Die linken Tafeln der Predella enthalten die Porträts der männlichen Mitglieder der Stifterfamilie: der älteste, ein glatzköpfiger Greis mit weißem Vollbart in schwarzer Kleidung und weißem Kragen ist dreiviertel nach rechts gewendet. Unterhalb des Gürtels ist die Zahl A° 1704 eingeritzt. Rechts neben dem Alten erblickt man einen jüngeren Mann mit schwachem blonden Vollbart, fast im Profil nach rechts aufblickend; die Rechte ruht auf der Brust, die Linke greift in das Gewand, das mit einer Spitzenkrause geziert ist. Die nächste Tafel enthält das Halbfigurenbild eines Mannes, dessen grauer Kopf eine kleine Glatze zeigt. In weißem Kragen und gelbem Chorhemd ist er dreiviertel nach rechts gewandt und hält in der Rechten ein Buch, in der Linken seine schwarze Mütze. Die Mitte der Predella schmückt eine kleine, reizvolle Plastik, ein büßender Hieronymus im Stil des Jeronimo Hernandez. Die folgende Tafel gibt das Porträt der Gattin des alten Mannes wieder. Sie ist fast de face gesehen; sie blickt nieder, die Rechte auf der Brust. Rechts von ihr ist die Frau des Jüngeren dargestellt im Profil nach links, die Hände betend gefaltet. Die beiden Damen sind wie gewöhnlich nonnenmäßig gekleidet. Links von der jüngeren sieht man das Brustbild eines kleinen Knaben. Auf der äußersten Tafel rechts endlich ist das Wappen der Stifterfamilie angebracht: ein Lamm, daneben ein Kreuz und in denen wie äußeren Feldern je eine Pilgermuschel. Ferner ist der Name ·RAMVP eingekratzt, wohl von derselben Hand, die die Zahl 1704 angebracht hat. Die Bedeutung des Namens und der Jahreszahl ist höchst unklar. Die Porträts ernteten schon bei Bermudez großes Lob, der sie „wie lebend" empfand.

Nicht ohne Reiz ist schließlich auch das kleine Christkind oben, das von einer Engelglorie umgeben wird.

Digitized by Google

Wohl ein reifes Werk des Meisters, aber ganz romanistisch und von viel weniger Eigenart als der eben beschriebene Altar ist die „Virgen de los Remedios" in S. Vicente. Maria mit kräftig gebautem, doch edlem Gesicht thront dreiviertel nach rechts gewandt auf Wolken. Mit der Rechten hält sie auf dem Schoß ein Körbchen mit Blumen und blickt zu dem Kinde nieder, daß auf ihrem linken Knie ruht, d. h. halb sitzt, halb liegt. Das rotblonde Knäblein hat die Augen niedergeschlagen und blickt vor sich hin, die Linke gegen die Brust, in der herabhängenden Rechten eine Frucht haltend. Marias Haupt umgibt eine Doppelgloriole: zuerst eine goldbraune, dann eine geblichbraune. Zu Seiten der Gloriole knien anbetend zwei Engel. Links unten erblickt man eine Mandoline spielenden Engel, der infolge schlechter Restaurierung höchst übel verzeichnet aussieht. Rechts unten bemerkt man ein Harfe schlagendes Englein. Über dem ganzen ruht eine schwermütige Stimmung.

Weniger gelungen als diese „Madonna" ist die „Heilige Familie", die Villegas über seiner Grabstätte gemalt hat. Villegas führte dieses Werk wohl erst sehr spät aus, als er schon dem biblischen Alter nahe war. Links unten ist es bezeichnet PEDRO VILLEGAS | PINXIT. Als Vorlage zu diesem Bild hat ganz offenbar ein Stich nach einem italienischen Gemälde gedient.

Maria mit langer Nase, nicht gerade kleinem, aber fein geschnittenem Mund, schmalem Kinn und großen, niedergeschlagenen Augen kniet dreiviertel nach rechts dem Christkind zugewandt, das auf ihrem einen Knie sitzt und nach links herausblickt. Links kniet der Johannesknabe, in seiner Linken einen Stab und mit der vorgestreckten Rechten eine Schale haltend. Joseph steht im Halbdunkel hinter dem Christkind. Die dunklen Wolken oben durchbricht über Maria ein Glorienschein. Zwei Engel halten eine Blumenkrone über dem Haupt der Madonna. Rechts sieht man in eine Landschaft hinaus.

Allen Figuren gemeinsam ist eine sehr stark entwickelte Stirn. Der linke Engel wirkt etwas verzeichnet, vor allem das eine Bein.

Den Eindruck früherer Entstehung als dieses Werk macht die „Verkündigung" in einer Kapelle auf der Epistelseite in der gleichen Kirche S. Lorenzo. Dieses Tafelbild wurde aber erst 1593 von Doña Elvira Maria bestellt. Es ist bezeichnet: Petrus de Villegas faciebat. Leider hat es durch schlechte Restaurierung gelitten, namentlich die lebensgroße Gestalt Gabriels. Die rotblonde Maria mit kräftigem Mund hat sich, den Kopf dreiviertel nach links gedreht, nach vorn gewendet. Im Fenster erscheint Gott Vater mit fliegendem, weißem Bart und wehendem, rotem Mantel. In der Attika dieses Altarwerkes sieht man eine „Begegnung", die aber wegen der großen Dunkelheit die stets in der Kapelle herrscht, nicht gut zu studieren ist. Die Szene ist durch zwei Säulen in drei Teile geteilt, das Ganze ist sehr stark von italienischen Vorbildern beeinflußt. Im Inventar der Sammlung des Conde de Aguila zu Sevilla von 1784 wird ein „Urteil Salomonis" von der Hand des Villegas Marmolejo aufgeführt.

Nicht mehr auffindbar ist der „S. Lazaro in pontifice", der auf einem Altar in der Kirche des Hospital de los Lazarinos zwischen puerta de la Macarena und Convento S. Jeronimo de Buenavista zu sehen war und nach dem Urteil von Bermudez den Werken Campañas gleichkam. Der Zuweisung der Halbfiguren der Heiligen Justa und Rufina in S. Vicente an Villegas ist höchst unsicher. Wohl aber gehören sie seinem Kreis an, ebenso wie die „hl. Familie mit verschiedenen Heiligen" in einer Kapelle des Chorumgangs der Kathedrale von Málaga, sowie ein Concepcionsaltar (ca. 1590) in einer Kapelle am Chor von Sa. Maria zu Carmona.

Digitized by Google

Die Darstellung der Haupttafel ist ganz ähnlich wie die des Gemäldes von Sturm in Osuna. Aus einem Mann und einer Frau (Joachim und Anna) wächst eine große, goldene Blume, auf der man die hl. Jungfrau von einer Gloriole umgeben erblickt. Links steht ein Begleiter Joachims, ein Hirt mit einem Lamm, rechts eine Frau in gelbem Mantel. Auf den Seitentafeln ist links oben Joachim, rechts oben S. Martin dargestellt, links unten Gabriel. Die Tafel rechts unten zeigte wohl ursprünglich die hl. Jungfrau, als Pendant zu Gabriel (Verkündigung) ist aber jetzt durch eine spätere Malerei, welche die hl. Barbara darstellt, ersetzt.

Digitized by Google

BEITRÄGE ZUR BETRACHTUNG GRÜNEWALDS

Von G. VON ALLESCH

In einem Menschenalter wird man kaum verstehen, wie es über die Bedeutung Grünewalds und seine Stellung in der nordischen Kunstentwicklung, zu der im ganzen auch wir Heutige gehören, hat Debatten geben können. Die anschwellende Stimmung unserer Zeit wird ihn emporgetragen haben, wie es ähnlich mit der Gotik oder mit Rembrandt, aber auch mit allgemeineren Problemen, wie dem Platonismus zu ihren Zeiten gegangen ist. Denn darin besteht ja eine der merkwürdigsten Erscheinungen im geistigen Leben eines ganzen Kulturkreises, daß einzelne Ideen und Stimmungen von einer gewissen Entwicklungsstufe an plötzlich wie ein immer stärker werdender Elektromagnet immer nachhaltiger ihre ganze Umgebung auf sich orientieren, so daß bald keine anderen Bewegungsrichtungen mehr möglich sind, als die Gravitation auf diesen Mittelpunkt. Manchmal gibt wissenschaftliche Findigkeit den ersten äußeren Anstoß, manchmal zieht die wissenschaftliche Bearbeitung aufräumend und klärend und gewissermaßen legitimierend hinter einer solchen Bewegung der Gemüter her, immer aber ist sie nur ein Teilvorgang einer größeren Strömung, die eine Zeit in ihrer Tiefe erfaßt, und man möchte fast sagen, daß alle Wissenschaft nur solche Wahrheiten, und nur Wahrheiten über solches Material erkennen kann, die, wenn auch unabhängig von ihrer Zeit gültig, doch nur in ihrer Zeit das allgemeine Interesse für sich haben. Aus einem derartigen Strukturzusammenhang des einheitlich sich bewegenden Menschengeistes erklärt es sich auch, daß heute so viele von einander unbeeinflußt durch Grünewald ergriffen worden sind, und daß er anwächst, täglich, stündlich, und ohne daß er durch eine umfassende und zwingende Publikation vor die Augen aller mit Macht hingestellt worden wäre. Darauf warten wir noch.

Hier kann es sich nur darum handeln, die Wege zu seiner allseitigen Erkenntnis bereiten zu helfen und ganz besonders auf die Einheit seiner Menschlichkeit und ebenso seines formalen Stiles mit dem allgemein Nordischen hinzuweisen; zu zeigen, wie er sich in den Gesamtkomplex der nordischen Kunst einpaßt, ohne zunächst — was manchem im Augenblick wohl die wichtigste Aufgabe erscheinen möchte — auf den Nachweis unmittelbarer persönlicher Beziehungen hinzuarbeiten. Aus mehreren Gründen ist das jetzt noch nicht möglich. Wir kennen Grünewalds Leben selbst und von seinen Werken viel zu wenig, wenn auch die letzten Jahre manches Neue gebracht haben. Von hier aus wird man sich also schwerlich vorwärts finden. Andererseits aber wird man hoffen können, daß allmählich, wenn erst die Augen der historischen Forschung auf dieses Nordische im ganzen eingestellt sind, sich die Zusammenhänge viel deutlicher und auf einem viel natürlicheren Wege herausstellen werden. Man wird lernen, unsere Kunstgeschichte nach neuen Begriffen zu ordnen und anders aufzubauen, und wenn man erst eine objektive Entwicklungsreihe der Kunstdokumente aufgestellt hat, so wird es an der Hand dieses Wegweisers nicht mehr allzuschwer sein, die kleinen Brücken von Mann zu Mann zu schlagen. Daß sie da sind, wird man, soweit nur überhaupt in einer empirischen Wissenschaft apriorische Vermutungen gemacht werden dürfen, mit Sicherheit vorhersagen können. Denn wenn wir die Möglichkeit voraussetzen, zu zeigen, daß in Grünewald fast alle einzelnen Wesenszüge des nordischen Stils in einer erstaunlichen Weise zusammentreffen, daß in ihm auch die Gesamthaltung dieses Stils im höchsten Maß lebendig ist, und daß überdies das spezifisch Nordische

Digitized by Google

sich in den vorausgehenden Epochen auf einer geringeren Entwicklungsstufe befindet, als in den auf ihn folgenden, dann sind nur mehr zwei historische Annahmen denkbar: einmal die, daß trotz alldem ein organischer Zusammenhang mit irgend einer anderen Kunst fehlt und Grünewald eine völlig isolierte meteorhafte Erscheinung darstellt, oder die, daß in einen einheitlichen Entwicklungsprozeß des künstlerischen Schauens und Schaffens, der durch die nordische Kunst hindurchgeht, auch Grünewald aufgenommen werden muß. Ohne weiteres ist klar, daß die erste Erklärungshypothese einen weitaus geringeren Wahrscheinlichkeitswert für sich in Anspruch nehmen kann. Es ist etwas Ähnliches wie die Alternative: Zufall oder Gesetz in der Physik. Die Tatsache, daß sich in allen Fällen annähernd vollkommener Materialkenntnis Kausalzusammenhänge haben nachweisen lassen, zwingt uns zu Voraussetzungen solcher allgemeiner Zusammenhänge auch dort, wo uns Einzelheiten einstweilen noch unklar geblieben sind.

Wir werden uns also an die zweite Erklärung halten müssen, der gegenüber allerdings ein Einwand zu berücksichtigen ist, der sie zwar nicht in ihrem Wesen trifft, aber doch ihren Wert gerade für unseren Standpunkt sehr beeinträchtigen könnte. Man wird nämlich sagen — und das ist im besonderen von Heidrich ausgesprochen worden, gegen den sich dieser Aufsatz in der Hauptsache richtet — daß Grünewald, wenn er auch durchaus als Deutscher zu verstehen ist und sogar in einzelnem seiner Zeit vorausgreift, doch deswegen für die Gesamtentwicklung nicht in Frage zu kommen braucht, denn es mußte erst die nur scheinbar heterogene Klärung der Renaissance eintreten, damit weitere Fortschritte im allgemeinen und gesicherten Besitz an künstlerischem Können gemacht wurden, damit eine feste Straße geschaffen wurde, auf der man erst zur freien Behandlung des Barock vordringen konnte. Man wird damit freilich nicht mehr die organische Zugehörigkeit Grünewalds zur nordischen Kunst im ganzen in Abrede stellen können, aber man wird ihn damit als eine Art Sondertrieb, als ein örtlich und zeitlich begrenztes Überhitzungsphänomen auffassen, das zwar aus derselben Wurzel stammt, aber als ein wilder Schößling sich nicht messen kann mit der vielfältigen langsam emporsteigenden Kraft des italienisch veredelten Hauptstammes.

Man sollte meinen, daß sich auch dagegen erst auf Grund eines eingehenden Materials über konkrete Einflüsse Grünewalds auf seine Nachfolger, und über das direkte und fruchtbare Weiterwirken seiner künstlerischen Eroberungen wird polemisieren lassen. Aber es gibt hier ebenfalls noch die andere Möglichkeit des Beweises, ihn deduktiv zu führen, was einstweilen das leichtere ist, wenn man auch später nach jenen ersten Argumenten trachten wird, die immer den Vorzug größerer Deutlichkeit und allgemeinerer Überzeugungskraft in sich tragen. Es scheint nämlich, als ob sich zeigen ließe, daß die spezifisch nordischen Probleme im wesentlichen erst in jenem Augenblick weiter gefördert wurden, wo man sich entschloß, all die so mühsam eroberten Kenntnisse des Italianismus wieder fallen zu lassen, wo die Renaissance bis in die Elemente überwunden war. Und dazu kommt noch, daß unsere heutige Kunst, die in ihrer Hauptsache nordischen Charakter, und zwar in seiner bisher konsequentesten Form zeigt, in bewußtem Gegensatz zur südlichen Anschauungsweise aufgewachsen ist. Sehen wir von diesen Gesichtspunkten aus auf den rein nordischen Grünewald zurück, und finden wir besonders, daß die Entwicklung im wesentlichen da weitergeht, wo er sie verlassen hat, so ist wieder die historische Annahme, daß diese beiden Entwicklungsteile keinen inneren Anschluß aneinander haben, keine Kette bilden sollen, eine ungleich weniger wahrscheinliche, als die entgegengesetzte von ihrer organischen Einheit.

Digitized by Google

Die ersten Merkmale, die man hervorhebt, wenn es gilt, das Nordische in Grünewalds Wirken nachzuweisen, sind die Behandlung der Farbe und des Lichtes und die Darstellung jener starken seelischen Erregung, die ihn in unmittelbaren Anschluß an die mittelalterliche Mystik bringen. Heinrich Alfred Schmid hat schon in seiner ersten Publikation über Grünewald darauf hingewiesen, und seitdem sind diese Eigenschaften zu festen Stilkriterien seiner Werke geworden. So scheint es nicht nötig, sie hier von neuem auseinanderzusetzen, zumal sie jedem, der ein Bild oder eine Zeichnung von Grünewalds Hand gesehen hat, ohne weiteres und sehr eindringlich deutlich werden.

Nur auf den Impressionismus, das will hier sagen, auf die eindrucksgemäße Abkürzung der Darstellung, wie etwa beim Gesicht des Auferstehenden, mag mit einem Wort mehr hingewiesen werden, denn sie ist besonders bezeichnend für die Seite, von der her Grünewald sich den Dingen seiner Darstellung nähert. Es war das Erleben eines Gegenstandes in seiner Vielfältigkeit unter ausschließlicher Inanspruchnahme seiner optischen Merkmale, und zwar in einer Abstufung, die sich lediglich unter dem Gesichtspunkt des unmittelbaren, durch die Stimmung gelenkten Eindruckes, nicht dem eines gewissermaßen naturwissenschaftlichen Registrierens seiner Teile ergab. Es war ihm nicht wichtig, über den Körper jenes Christus ausführlicher zu berichten, als es zum bloßen Erkennen des Vorganges nötig war, dagegen sollte vor allem der verklärende Glanz des Angesichtes, und dann — wahrscheinlich aus einem anderen Komplex von Gründen heraus — der eigentümliche Blick und das Leuchten des roten Mundes in einer Weise zur Darstellung gebracht werden, wie es einem Ereignis entspricht, daß den, der es erlebt, wie ein Überfall packt und selbst manche Einzelheit seiner Erregung fest einbrennt. Das heißt, die Aufmerksamkeit des Beschauers mußte so gelenkt werden, daß er sich fast ausschließlich diesen Eindrucksträgern hingab. Das übrige mußte, soweit es damit in Konkurrenz stand, zurückgedrängt, vereinfacht, tonlos gemacht werden. Dieses Hervorholen des momentanen Erlebnisses in seiner spezifischen Struktur, seiner Gewichtsverteilung, dieses Mitteilen der eigenen Vision ist das, was das eigentlichste Wesen Grünewalds ausmacht.

Es ist wohl eine seit langem stark vernachlässigte Aufgabe der Kunstgeschichte, das Anschauungserlebnis des Künstlers, soweit es geht, zu rekonstruieren. Die Forschung hat sich ja fast ganz der Geschichte der formalen Einzelheiten zugewendet. Nun ist freilich auch die Anschauung nur aus den formalen Daten der Kunstwerke wieder aufzubauen, und niemals wird man im Ernst versuchen können, irgend etwas für ihre Erkenntnis anderswie zu leisten, als auf dem Boden des festen Tatsachenmaterials, in dem alle Beweise beschlossen sind. Aber dabei ist wohl zu unterscheiden, wie dieses Material gruppiert wird. Man kann nach Gesichtspunkten, wie Entwicklung der Verkürzung, der Zentralperspektive, der ornamentalen Anordnung und ähnlichem vorgehen, oder man kann etwa wie Riegl in seiner Abhandlung über das holländische Gruppenporträt die Relationen des Beschauers zu einzelnen Bildteilen, deren innere Beziehungen und solches zum Ausgang nehmen. Dasselbe objektive Material wird sich dementsprechend verschieden teilen und schichten und es ist wohl so, daß wir keine der beiden Betrachtungsweisen, die in manchen Punkten natürlich ineinander übergehen, auf die Dauer entbehren könnten. Die eine wird uns mehr über das Kunstkönnen Aufklärung bringen, die andere mehr über das Kunstwollen und die seelische Konstitution der Künstler im ganzen, und vielleicht werden wir gerade dadurch dem innersten Kern des Ästhetischen, dem Rausch der Betrachtung, nähergebracht, als es sonst möglich ist.

Digitized by Google

Wir wollen nun versuchen, über die bisher genannten Züge Grünewaldscher Kunst hinaus das Bild von seiner Weise, die Welt zu sehen, zu bereichern und soweit als möglich zu einer Einheit zu schließen, um damit auch das für unseren Beweisgang nötige Urteil über seinen Zusammenhang und seine Stellung in der nordischen Kunst zu gewinnen.

„Du bist Kurzer, ich bin Langer, also spielen auf dem Anger Bluomen unde Klee." Das steht bei Walther, wo aber in Italien würde man solches finden. Selbst das, was uns vom heiligen Franz erhalten ist, das wenige, trägt einen viel abstrakteren, fast didaktischen Charakter. Im Norden aber sind solche Stimmungen allgemein. Alles wird verlebendigt, alles Lebendige wird vereinheitlicht. Die Pflanzen, die Bäume werden in ihrer besonderen Existenz erfaßt, ihr Dastehen, ihr Wachsen von innen her und in vollkommener Weise begriffen. Es ist die Stimmung eines gleichmäßigen vegetativen Lebens in der ganzen Natur, denn die Beseelung geht nicht nur über das einzelne Tier und die einzelne Pflanze hin, sie ist auch überall im Wesen die gleiche. Es ist das Ergreifen der Welt unter dem einen großen Gefühl, es ist das Erleben Gottes, wie der heilige Bernhard oder Amalrich von Bennes Gott erlebt haben. Sein unendliches über alles Denken hinausreichendes Sein ist in allen Dingen, aus seiner Gnade erhebt sich jedes Kraut.

Vielleicht ist es von der Architektur aus am leichtesten, diese Züge im Gegensatz zum südlichen Empfinden in vorläufiger Weise zu charakterisieren. Die Gotik ist der Stil des Werdenden und zugleich des Unbegreiflichen, des Wunders, dem alle technischen Fortschritte dienen müssen. In allen Einzelheiten ist Leben, und wie die Triebe einer Pflanze immer höher schießen, so erwartet man fast von den Fialen und Türmen, daß sie einem vor den Augen wachsen möchten, und die nach oben einfacher werdenden Spitzen sich auftun und von neuem Triebe und Zweige entfalten könnten. Doch wie sollte man von außen wissen, daß in diesem breiten, sich biegenden und stoßenden Gewirr innen ein ganz schmaler klarer Hochraum sich findet, nicht anders, wie man erstaunt ist, beim Aufbrechen einer Ginsterfrucht in all dem Knäul die spitze Höhlung anzutreffen. Dieser Innenraum der gotischen Kirche ist aber auch selbst auf allen Seiten voll von unerwarteten Dingen. Aus den dünnen Pfeilern wächst es überall heraus, alles ist schwingend und sehnig, ganz anders als Stein, und oben spannt es sich zu den Gewölben in rein unfaßlicher Weise; was sich da aber an kleinen Löchern und Klüften überall öffnet und in Windungen verschwindet, ist unabsehbar. Man spürt, wie es um einen aus unzähligen Wurzeln emporwächst, ein Wald, und auch hier meint man, die Decke müßte immer höher steigen. Und wiederum wie in einem Wald öffnet es sich auf allen Seiten und ist doch geschlossen. Denn dort zwischen den Bäumen innen und jenseits des Waldrandes auf dem offenen Feld ist wohl ein und derselbe Raum, aber wie sind wir doch ganz verschieden, ob wir hier stehen oder da. Es ist, als ob sich in den freien Stellen von Stamm zu Stamm eine Verdichtung, etwas wie eine gläserne Wand, spannte, die ein Innen und ein Außen herstellt. Dieselbe Sensibilität ist auch in der gotischen Architektur. Sie schließt den Bau nicht mit der starren Mauer, sondern mit einer Luftzone zwischen Streben und Pfeilern, und beinahe nur in dieser räumlichen Relation, in dem fast metaphysischen Merkmal liegt die Grenze. Das Gewächs des Baues als irgend eines von vielen Gewächsen auf dieser Erde ist alles, der Mensch darin ist nichts.

Ganz anders ist die Architektur des Italieners, der anthropozentrisch erlebt und statt der Welt sich selbst verherrlicht. Von außen sieht man, wie es innen ist, und innen ist es so, daß der Mensch sich wohl fühlt: feste Grenzen, Klarheit,

Digitized by Google

Gliederung. Alles läßt sich in Schichten teilen, Sockel, Träger, Gebälk, Dach, die einzelnen Räume sind über jeden Zweifel deutlich umschrieben, man kann sie auseinander nehmen und messen und ihre Proportion mit einem Blick übersehen; die nimmt einen in sich wohlig auf, man fühlt sich im ganzen ruhig gehalten, denn nirgends führt der Weg hinaus in die Unendlichkeit. Eines ist neben das andere reinlich hingestellt, man gewinnt die Übersicht, man nennt die Eigenschaften. Mit Lust empfindet man seine eigene Tätigkeit und freut sich der Angemessenheit und schönen Übereinstimmung des Ganzen.

Ebenso, ja vielleicht noch konsequenter in diesen Bahnen ist auch die Art des Südens, den Menschen selbst zu sehen. Er wird sorgfältig zerlegt: Kopf, Rumpf, Glieder, und weiter: ein Arm besteht aus drei Teilen, dem Oberarm, dem Unterarm und der Hand, sie sind durch Gelenke verbunden, und diese sind in bestimmter Weise drehbar. So geht es fort, bis alles deutlich dargelegt ist und alle Merkmale aufgezählt sind. Es bleibt nichts mehr zu fragen. Wir sehen, ganz so wie in der Architektur, ist es auch hier das Begriffliche, mit dessen Hilfe man sich der Dinge bemächtigt. Es wird geteilt und registriert und gewisse Eigenschaften, die auf Grund verstandesgemäßer Analyse einer großen Anzahl von Exemplaren als konstituierend anzusehen sind, werden überall festgehalten. Eine gewisse Folge von gewölbten Flächen ist eben „das menschliche Antlitz", gewisse Verhältnisse der Körpermasse sind der Kanon der menschlichen Figur, zu der eine Reihe von Gliedern unabänderlich gehört. Das Bedürfnis, sie alle dem Beschauer zu zeigen und ihn über ihre Lage möglichst vollständig zu unterrichten, ist ebenso eine Wirkung der begrifflichen Auffassung, wie der Zwang, niemals über jene Grundproportionen hinauszugehen, niemals um des Ausdrucks willen eine Gestalt zu verzerren. Die höchste Schönheit des Südens ist ja die in allen Gliedern gelöste in allen Bewegungsmöglichkeiten entfaltete allgemeine menschliche Figur.

Ganz anders im Norden. Alles ist hier auf das Erlebnis gestellt, auf den nicht weiter zu beschreibenden, von jedem Begrifflichen möglichst fernen, aber um so reicher gefühlsdurchdrungenen Eindruck. Der Mensch wird durch seine normalen Merkmale nur soweit als solcher gekennzeichnet, als es zum Verstehen nötig ist. Darüber hinaus ist alles im Dienst der einheitlichen Anschauung des Künstlers, in deren Sinn, wie schon früher erwähnt wurde, durch die Abstufung der Darstellung die Aufmerksamkeit des Beschauers gezwungen wird. Von vornherein verzichtet der Norden auf eine einwandfreie Klarlegung der menschlichen Gestalt. Er will etwas anderes. Auch der Mensch ist ein Gewächs, nicht weniger und nicht anders als Tier und Pflanze. Ein einheitlicher Lebensimpuls geht durch ihn hindurch, er durchflutet ihn von oben bis unten, in ihm bewegen und drehen sich die Glieder. Dieses ganze ist dem nordischen Künstler mehr als das Wissen von den Teilen und ihrer Zusammensetzung. Ein Knie, ein Ellenbogen ist nur eine kleine Kräuselung, ein kleiner Wirbel in diesem Strom, der selbst über den einzelnen Menschen noch hinausgeht und ihn in Verbindung mit den allgemeinen seelischen und vegetativen Vorgängen setzt.

Vielleicht scheint hier ein Widerspruch zu liegen, und es ist nötig, einen Augenblick dabei stehen zu bleiben. Wir verstehen ja die Natur als Leben nur unter Zuhilfenahme unserer eigenen menschlichen Vorgänge, auf Grund von Einfühlungen. Wie also sollten wir den Menschen durch die Natur verstehen. Aber es ist nur in einem sehr beschränkten Sinne wahr, daß alles Naturverständnis Einfühlung menschlicher Dinge in sie ist. Wir statten die Welt freilich mit inneren Vorgängen aus, aber nicht so, daß wir ganz bestimmte, von uns erlebte Gefühle und sonstige

Digitized by Google

seelische Zustände in sie hineintragen, sondern so, daß wir uns aus den Wahrnehmungsdaten der äußeren Natur unter Zuhilfenahme gewisser aus unserem Innenleben bekannter seelischer Elemente ein neues Innenleben zurechtmachen, das in keiner Weise eines sein muß, das wir selbst je haben oder haben könnten, sondern eines, das zwischen ganz anderen uns durchaus unzugänglichen Abhängigkeiten eingespannt ist. Wir setzen es nur aus unseren Elementen zusammen, gerade so, wie wir neue Sinnesvorstellungen aus unseren alten Elementen zusammensetzen. Es kann sich also nicht um ein Einfühlen meines Ich als Ich, nicht einmal einzelner meiner Gefühle und inneren Vorgänge handeln, sondern es ist die Vorstellung eines Innenlebens der Natur auf Grund freilich von auch uns zukommenden Elementen, aber doch in gänzlich anderen und für uns als Einzelwesen oft unmöglichen Proportionen. Dieses Bild, das seine spezifische Färbung hauptsächlich durch vegetabilische und astronomische Vorgänge bekommen hat, greift dann auch in die Vorstellung von den inneren Zuständen des anderen Menschen hinüber und bewirkt so auf ganz verständliche Art seine Einordnung in die Natur überhaupt und seine Aufnahme in ein allgemeines Leben.

Einem so betrachteten Wesen können nun nicht mehr in fast barbarischer Weise die Glieder begrifflicher Deutlichkeit wegen auseinandergerissen werden, sondern es bleibt das einheitliche Gewächs mit seinen Zufälligkeiten, mit seinem Anschwellen und Absinken unter seiner Haut, die es wieder nach ihren eigenen Gesetzen überspannt, ein Gelenk ist nicht mehr als der Ballen eines Muskels und alles ordnet sich nach seiner momentanen Sichtbarkeit. Dieser Fanatismus der reinen Empfindung, des optischen Erlebnisses ohne gedankliche Verschiebung, dieses stumme Spiegeln der Welt ist es, was die unendlich viel größere Wahrheit der Eyckschen Akte gegenüber allen italienischen begründet. Wie er den kleinen in ihrer Kausalität unerforschlichen Krümmungen der Blattränder und den Verdickungen der Stengel folgte, so hat er auch hier keine Falte und keine leise Spannung versäumt.

Man wird sich nun fragen, wie geht es von da zu Grünewald, und wie ist es möglich, seine Betrachtungsweise als eine psychologisch gleichartige anzusprechen. Es scheint ein offener Widerspruch zwischen seinem abkürzenden Impressionismus und Jans unerschöpflicher Gründlichkeit zu bestehen. Auch in Italien wurde am Ende nichts anderes getan, als Überflüssiges weggelassen, und zugleich nach Möglichkeit ein Gesamteindruck gegeben. So vereinigt sich da beides, und alle Unterschiede gehen wirr durcheinander.

Aus zwei Gründen wäre eine solche Meinung unrecht. Zunächst handelt es sich auch bei Eyck nicht um eine Gesamtdarstellung des Körpers im italienischen Sinn, sondern es wird nur das gegeben, was sich dem ruhigen Schauen in einem bestimmten einheitlichen Bild bietet, bei Grünewald das, was in der Vision erscheint, aber in beiden Fällen das rein Optische, wenn auch als Brücke zu den unaussprechlichen Dingen dahinter, und dieses optische Erlebnis in seiner ihm individuell zukommenden Vollständigkeit, je nachdem es aus einem ruhigen Absuchen der Dinge oder aus einer plötzlichen Blendung durch sie gewonnen ist, keinesfalls aber, wie in Italien, eine erlebnismäßig unmögliche Zusammensetzung von abstrakt festgestellten Teilen. Diese ist weder das Ergebnis des innigen Betrachtens noch der momentanen Impression: sie ist zu gleichmäßig in ihrer Durchführung für diese, die Aufmerksamkeit muß sich zu sehr zerstreuen, sie ist zu leer für jenes.

Wie die beiden nordischen Künstler in der Richtung auf das Erlebnisgemäße übereinstimmen, so auch in den Grundzügen der seelischen Verfassung, und das

Digitized by Google

bildet den zweiten gemeinsamen Gegensatz zu Italien. Es ist wie in der gotischen Architektur die Betonung der inneren Zusammenhänge, das Erleben des einheitlichen Stromes, der durch alles hindurchgeht. Auch Jan ist nicht ein Aufzähler von Einzelheiten. Er gibt uns in seinen nackten Körpern das Gewächs viel mehr als alle Italiener, und er zeigt uns überall, im Kopftuch des Arnolfini ebenso wie in den weiten Blicken über flämische Hügel, daß nicht nur dem menschlichen Leib, sondern allem um uns in seiner Fülle von Eigenschaften ein metaphysisches Dasein, ein Anteil am Ganzen zukommt. Bei ihm ist es die Kontemplation, bei Grünewald die Vision, beides im Sinn des mystischen Schauens der in allen Teilen lebendigen Welt. Die geistige Bewegung, die von den Viktorinern ihren erneuten Ausgang nahm und die Theologie immer mehr Stufen der Meditation unterscheiden ließ, ist im ganzen Norden weit hinaus zu spüren. Die beiden Maler stehen auf der gleichen Grundlage. Man war imstande, in einem Grashalm oder einer Baumwurzel das zeitlose Existieren zu sehen und so drang durch alle Dinge etwas Visionäres, sie wurden zu einer Art Symbol Gottes, zu einer Erscheinungsform. Es ist das plötzliche Hinübergreifen in einen anderen Grad der Wirklichkeit und scheinbar ganz Einfaches bekommt kosmischen Charakter. Die Reihe der Denkmäler dieser Gesinnung ist lang und mitten drin stehen die in sich frierenden von der Stille umflatterten Gestalten auf dem Sippenbild des Massys, die Staelmeesters und das Bild des Jan Six, in dem das ganze Auf und Ab des Lebens nachschwingt, das Familienbild des Terborch in Haarlem. Schicksale liegen da vor uns und Gruppen von Schicksalen, wie Konstellationen von Gestirnen, Dinge, die alles Persönliche weit zurücklassen und hinübergehen in die größeren Zusammenhänge. Das Unabänderliche, die Ewigkeit jedes einmal Seienden wird überall laut.

Eine ebensolche Steigerung hat auch der seelische Ausdruck bei Grünewald. Dieses Ringen der Hände, dieses Kreischen der Farben sind nicht einmalige historische Vorgänge, sondern sie sind das Kreischen, das Händeringen, das Sterben, wie Christi Tod eben der Tod an sich ist, das symbolische Sterben der Welt.

Freilich wird man hier einwenden, daß es sich nun doch schließlich um eine Art Begriffssymbolik handle, und in Italen sei es nicht viel anders. Doch trifft das nicht zu, denn es besteht zwischen beidem ein tiefgreifender Unterschied. Bei der italienischen Begriffsdarstellung, die vielmehr eine Demonstration als ein Symbol ist, handelt es sich um das Auseinanderfalten eines komplexen Ganzen in seine Merkmale, und zwar in seine allgemeinen, durchschnittlichen, regelmäßigen. Wenn eine Pflanze in Wurzel, Stengel, Blätter und Blüten zerlegt wird, so ist die daraus abgeleitete Darstellung, die nur soviel Angaben macht, als nötig sind, um diese Teile erkennen zu lassen, gewissermaßen eine Definition des Begriffes durch sein optisches Schema, das eine Art Durchschnittsform, etwas niemals wirklich Vorhandenes ist, das aber doch alle notwendigen Merkmale der Reihe nach enthält. Allein bei Grünewald handelt es sich um das Symbolisieren von freilich auch begrifflich faßbaren Vorgängen durch ihre maximale Daseinsform. Es werden also nicht die einzelnen Seiten eines Vorganges oder eines Gefühlsausdruckes aufgezählt und gegeneinander abgewogen, sondern irgendwelche besonders eindringlichen Züge werden aufs höchste gesteigert, so daß alle übrigen Äußerungsformen desselben Seelenzustandes nichts als Annährungswerte an dieses Maximum sein können.

Allerdings werden auch im Süden übernatürliche Vorgänge geschildert. Aber sie werden erzählt wie irdische, sie sind auf irdische Weise rational und begreiflich und ganz durchsetzt mit einer Auffassung des einzelnen im Sinn des alltäglichen weltlichen Interesses. An der Madonna von Foligno bemerken wir zunächst

Digitized by Google

eine wohlgestaltete Frau, die in äußerst übersichtlicher Weise dasitzt, dann, daß sie auf einer hiezu gut adaptierten Wolke sitzt, und schließlich, daß das alles etwa einen und einen halben Meter über dem Boden stattfindet, am hellen Tage und ganz so wie die erste beste menschliche Handlung.

Grünewald ist nun aber nicht bloß durch den Grundzug seiner Betrachtungen, durch die Richtung auf das Visionäre und Überirdische mit den anderen Künstlern des Nordens verbunden, sondern auch in den Einzelheiten findet sich die Übereinstimmung. Überall ist in seinen Körpern das Gewächsmäßige betont; die Gelenke sind nur Engpässe der einheitlichen Bewegung, der Schwung geht ohne Aufenthalt durch sie hindurch, und die einzelnen Glieder bestehen nicht aus starren und unveränderlichen Stücken, sondern auch sie biegen sich im Sinn des Ganzen. Das Vegetabilische macht sich dann noch in der Bekleidung dieser Figuren bemerkbar, gleichviel ob ihre Haut oder nur das Gewand sichtbar ist. Die Haut, die schon bei Jan als die oberste und zutage liegende Schicht vom Körper gelockert und in ihrer eigenen inneren Mechanik dargelegt war, wird bei Grünewald in jeder Weise in ihrem Leben enthüllt, und auch die Gewänder werden sehr zielbewußt in den Dienst der allgemeinen Auffassung gestellt.

Einiges sei im besonderen genannt: An den Füßen des Christus in der Isenheimer Kreuzigung sind die Zehen verschlungen wie Wurzeln, und von da geht eine einheitliche Garbe von Spannungen durch die Knöchel und die Knie aufwärts, und die sind wie die Knoten an einem Halm, der sich biegt. Die Haut um den Nagel ist zusammengeschoben und aufgequollen und in scharfen Falten zieht sie unter den Knöcheln hin und um die Knie. Die gespannten Muskeln drängen durch die Haut und führen die innere Bewegung auf geteilten und verschlungenen Wegen, aber im ganzen einheitlich fort, wie das Wasser in einem Fluß durcheinander schießt, aber doch immer weiter und weiter zieht. Und ebenso steigt auch die Farbe in grünen und bläulichen Streifen zwischen den unbestimmten Tönen der Fäulnis in die Höhe. Alle Gelenkzeichnungen und jede genaue Angabe von Haupt- und Nebenteilen ist außer Acht gelassen, nur das Wirkliche, Sichtbare, aber das in höchster Steigerung ist herausgearbeitet. — Die Füße Christi auf den beiden anderen Kreuzigungen sind diesen sehr nahe verwandt.

In der Isenheimer Grablegung geht eine Wellenbewegung durch den ganzen Körper wie das Auslaufen einer Brandung, und die Hand, die sich oben auf der Kreuzigung im Krampf des Todes auseinanderspannt, ist unten geschlossen wie eine welk gewordene Blume. Wieder sprechen die Gemeinsamkeiten alles Lebendigen. — So ist es aber auch in der Figur des Sebastian, die man äußerlicherweise für den Italianismus in Anspruch nehmen wollte, ohne zu sehen, wie sie strömt und so ein Arm sich biegt, und wie seine Fersen wie Geschwülste an seinen Füßen hängen, so ist es in den Haarsträhnen, die wie trockene Pflanzenfasern aus den Köpfen des Evangelisten und der anderen hervorhängen, so im Arm und der ganzen Figur des Paulus Eremita, dessen Gelenke wie Astknoten und dessen Hals der Hals einer Schildkröte ist, so ist es mit den Tieren, die den Antonius bedrängen, so ist der Kopf des Mauritius voller Beulen, wie eine Melone, und der alte Diener des Erasmus verwittert und durchfurcht und fleckig.

Der Rüstung des Longinus möchte man nicht recht trauen, man weiß nicht, sind das Schuppen eines Reptils oder zähe Blätter, und die niederstürzenden Wächter der Auferstehung haben etwas von Gürteltieren an sich. Der Mantel Christi auf demselben Bild ist wie ein riesiges Gewächs, das in allen Farben spielt und schon hinübergreift ins Animalische, und ebenso ist das Gewand des Antonius

Digitized by Google

in der Göttinger Zeichnung. Auf dem Bild ist es dann noch viel gewaltiger geworden, die Kurven sind noch mächtiger, alles ist ins unheimlich Große gesteigert, die Rückenlinie vereinfacht und eine ungeheure Ausbreitung dieses Gebildes erzielt, das in sich den alten Mann beherbergt, der drinnsitzt wie ein Tier in seinem Nest. Dahinter ein Baum mit einer warmen Rinde, in der das Blut kreist. — Auch der Wiener Josef scheint in die umgebende Natur hinausgewachsen und auf der Berliner Krönungsstudie ist der Mantel wie ein riesenhafter Tintenfisch oder eine Qualle, die als wogende Masse vom Rücken Christi herunterfließt und sich zwischen den Stämmen ausbreitet.

Zwei Züge mögen das Bild von Grünewalds Körperauffassung noch vervollständigen. Einmal ist er Maler der Unwillkürlichkeiten. Eines der besten Beispiele dafür sind die verkrümmten Hände des Mädchens, das der heilige Cyriakus heilt und sonst die fein abgestufte Art, die Finger beim Greifen, ihrer verschiedenen mechanischen Funktion angemessen zu bewegen, worauf schon Braune hingewiesen hat, oder das Ausspreizen der Finger beim Gekreuzigten und vieles andere. Das zweite ist die Veränderung der Form, entsprechend ihrer Eindringlichkeit im Erlebnis und dem Maß der Aufmerksamkeit, das sie auf sich sammelt, wofür der ungeheure Weisefinger des Täufers, der ragt wie eine Windfahne, den stärksten Beleg abgibt.

Auf Grund dieser freilich noch lange nicht vollständigen Betrachtung hat sich immerhin im ganzen Grünewalds Art feststellen lassen, die umgebende Welt, zunächst die Gegenstände darin, in sich aufzunehmen, und es ist wünschenswert, ihre Übereinstimmung mit dem Nordischen noch über das Bisherige hinaus zu erweisen. Riegl hat in der schon erwähnten Abhandlung so ziemlich als einziger eine zusammenfassende Charakteristik der nordischen Kunst gegeben, und damit wollen wir uns zunächst auseinandersetzen. Er hat als wichtigste Eigenschaften das Schauende, die Betonung der Aufmerksamkeit, das Streben nach Koordination der einzelnen Bildfiguren, ja sogar der Figuren und nicht menschlicher Gegenstände hervorgehoben. Wenn es nun auch scheinen mag, als ob manches bei Grünewald dem widerspräche, so ist doch die Grundstimmung, die wir bei ihm antreffen, dieselbe, wie zum Teil schon im Anschluß an die Betrachtung der Eyckschen Akte auseinandergesetzt wurde. Er gibt das rein optische Erlebnis, und dieses ist das Resultat einer mystisch kontemplativen Weltbetrachtung, das heißt eben der seelischen Verfassung, die Riegl als die charakteristische für den Norden, wenn auch in bezug auf die Dargestellten in Anspruch nimmt. Aus dieser Quelle stammt auch die Koordination, die bei Grünewald nicht nur Figuren, sondern überhaupt alle Dinge umschließt, und ebenso die Gefühlsanspannung, die Riegl so wichtig ist. Passivität wird man freilich bei Grünewald vergebens zu suchen meinen, und doch ist sie teils im Vegetativen, teils aber auch in den Affektdarstellungen zu spüren. Denn fast niemals handelt es sich um Willenserregungen, sondern immer um passive Gefühle, und diese Leidenschaften toben selbstherrlich in den schwachen Leibern und schütteln und quälen sie. Daraus ergibt sich endlich noch ein besonderer Zug, den Riegl allerdings nur nebenbei erwähnt. Der Norden hat keine Heiterkeit. Es sind ihm nur derbe Späße oder ernste Stimmungen möglich, die alle Stufen der Trübung und Ergriffenheit bis zur äußersten Seelennot herabsinken können. Auch hierin steht Grünewald durchaus auf der Linie, die aus dem Dunkel nordischer Frühzeit auf Rembrandt und über diesen weiter führt, und im Gegensatz zur Selbstgefälligkeit des Südens. Was dann noch Riegls Bemerkungen über die Komposition betrifft, so wird weiter unten davon zu sprechen sein.

Wenden wir uns nun den Kunstdokumenten selbst zu, so finden wir dieselbe

Digitized by Google

Figurenauffassung und Darstellung wenigstens ihrem Wesen nach weit verbreitet. Daß nun Grünewald irgendwie aus der Gotik herkommt, wird kaum jemand ernstlich bestreiten, und es ist ziemlich überflüssig, besonders nach dem über Jan Gesagten, diese Antezedenzien im einzelnen aufzuzählen. Nur um die Weite der Bahn ein wenig hallen zu machen, soll die Rückfigur eines blasenden apokalyptischen Engels hier genannt werden, der in einer Handschrift um 1300 vorkommt, die in der Bibliotheque nationale (Lat. 10474) aufbewahrt wird. Dieselbe Einheit des Schwunges und dieselbe Höhe der Stimmung. Wichtiger ist es, sich in größerer Nähe Grünewalds umzusehen. Daß sich beim älteren Holbein und bei Pacher, dem jungen Kranach und dem jungen Dürer und gar bei Baldung oder Altdorfer ganz nahe Verwandtes finden läßt, ist nicht überraschend. Sie alle sind wenigstens eine Zeitlang vom Nordischen, vom Geist der Gotik erfüllt gewesen, freilich keiner von ihnen, auch der junge Dürer nicht, so konsequent und in solcher Spannung. Bei Dürer haben sich die Knochen wohl auch manchmal gedreht und gebogen, aber das visionäre Erlebnis ist er uns immer schuldig geblieben. Doch soll von ihm noch später ein weniges gesagt werden.

So reich es mit dem Nordischen vorher bestellt ist, so armselig ist es bekanntlich kurz nach dem Einbruch der Renaissance. Aber auch da ist nicht alles Suchen vergebens. An der See- wie an der Berggrenze des deutschen Sprachgebietes geht es halb unter der Erde weiter, wennschon es nur dem niederdeutschen Zweig bestimmt war, noch einmal in der Fülle emporzuwachsen. Wenn nun der Name des Hieronymus Bosch genannt wird, wird man zuerst an die Spuk- und Gespensterbilder denken und darin freilich in gewissem Sinn eine Fortsetzung früherer Darstellungen und zugleich einen Hinweis auf die Zeit des Aert van der Neer finden. Aber damit ist die Bedeutung des Bosch für unsere Sache nicht erschöpft. Nicht nur daß er in der Gesamtstimmung in seiner Vorliebe für Unkraut und bröckelnde Steine, in seinen Typen und ihrem Gehaben, im Betonen der Landschaft und vielem anderen durchaus nordisch geblieben ist. Viel schwerer war es offenbar, sich auf dem Gebiet der Figurendarstellung dem italienischen Einfluß zu entziehen, und doch gibt es auch da einzelne Gestalten, wenn auch nicht unter den Akten, die im nordischen Sinn gesehen sind. Am deutlichsten vielleicht die beiden Männer auf dem rechten Innenflügel des Martyriums der heiligen Julia in Wien. In der erhobenen Hand des einen und der Linie, die von seiner Mütze über den Rücken des anderen hinzieht, ist alles gesagt.

Ihre Fortsetzung findet diese Auffassung im Kreis des Bosch, und Jan Mandijn ist als einer der Bedeutendsten darunter auch hier bemerkenswert. Er bleibt zwar sowohl im Gewächsmäßigen wie in der Lebhaftigkeit der durchgehenden Bewegung hinter seinem Lehrer zurück, aber bei ihm treffen wir das Herausheben der Silhouette, so in der Versuchung des heiligen Antonius, Sammlung Corsini, besonders auf dem rechten Bildrand, und das ist ohne weiteres mit ähnlichen Teilen auf dem Antoniusbild des Grünewald vergleichbar. Es ist das aber überdies ein Element mehr, das die Auffassung in die Richtung des Illusionismus hinüberdrängt, und eine erste Anweisung auf ganz späte Stufen der Entwicklung.

Viel deutlicher jedoch als überall hier sind die mit Grünewald verwandten Züge beim ältesten Breughel, und von ihm an beginnt ja im Norden die nationale Kunst wieder in breiteren Bahnen dahinzugehen. Die anatomisch korrekte Auffassung des Körpers, die Gelenkzeichnung verschwindet. In seiner späteren Zeit hat er, man kann sagen, ein ausschließliches Interesse an der Gesamtschwingung der Figur. Er sieht in großen farbigen Flächen, und die Bewegung dieser Flächen

Digitized by Google

enthält für ihn alles formal Wissenswerte. Auch hier handelt es sich zum Teil um Wirkungen der Silhouette, doch täte man unrecht, sie auf die Linien hin anzusehen, die sich in ihrer Begrenzung ergeben. Die inneren Erstreckungen sind ihr Lebensnerv, nicht die Grenzen. Gestalten, wie der Dudelsackbläser oder das naschende Kind in der Wiener Bauernhochzeit sind wie aus dicken zähen Lehmballen aufgerichtet, die sich schon ein wenig zusammengesetzt haben und ihre Artikulationen anfangen zu verlieren. So sind auch die Bäume und die breiten niedergedrückten Häuser seiner Zeichnungen, und es ist begreiflich, daß einer, der die Schlacht zwischen den Kasseschränken und den Sparbüchsen darstellen konnte, alles mit Leben anzufüllen verstand.

Für den Süden Deutschlands muß der jüngere Holbein genannt werden. Zwar hat man den zum Kronzeugen des Romanismus machen wollen und sich auf ihn zum Beweise berufen, daß es nur in diesen Bahnen weiter gehen konnte, doch hat gerade er, der das Italienische besser kannte als irgend einer seiner Genossen, das nordische Sehen in schimmernden Lichtflächen, das Eycksche Sehen mitten in der Renaissance-Bewegung in großer Reinheit wiedererrungen, und so sehr, daß keiner von den frühen mit Leibl und seinem Kreis oder mit Manet besser zu vergleichen wäre. Das Haptische ist fast ganz verdrängt, und alles in möglichst einfach nebeneinanderstehende Tonwerte aufgelöst.

Rembrandt endlich, der viele italienische Einflüsse in sich aufgenommen hat, gelangt doch im Lauf seiner Entwicklung auch zur völligen Reinigung von romanistischen Elementen, und bei ihm setzt dann auf der ganzen Linie des Nordischen, nicht bloß in der Körperdarstellung, der Vormarsch ein. Die Geschichte dieser Befreiung müßte geschrieben werden. Was aber die Auffassung der menschlichen Gestalt angeht, zeigen am klarsten die Zeichnungen seinen Weg. Die Hauptzüge sind das Erleuchten einer ganzen Figur durch ein Minimum von Formangabe und die erstaunliche Kraft, den Lebensgehalt eines Menschen, seine allgemeine Daseinsweise, in diese wenigen körperlichen Züge einzuschmelzen und dadurch vollkommen eindringlich zu machen. So, um etwas ganz Beliebiges herauszugreifen, der Mann am linken Rand in der Zeichnung der Sammlung Beckerath, die die Kreuzabnahme darstellt, oder die zwei Frauen mit dem Kind, die bei Lippmann auf Blatt 191 oben abgebildet sind.

Durch dieses Durchwirken aller Dinge mit Seelischem wird es freilich immer schwerer, die Figuren- von der Bewegungsdarstellung zu trennen, was auch schon bisher nicht überall gelungen ist. Beide werden immer mehr nur eines, denn auch das Festeste löst sich in bewegte Lichtmassen, eine gewisse Unwirklichkeit kommt in die Dinge, das illusionistisch Flüchtige und Subjektive, der Impressionismus, wie wir heute sagen, die Vision der alten Zeit. Den jetzigen Stand dieser Angelegenheiten wird uns ein Bildnis wie das W. Rathenaus von Edvard Munch wohl ohne weiteres erläutern. Das optische Erlebnis, das wir überall im Norden antreffen, hat sich erst in unseren Tagen zu seinen letzten Konsequenzen bekennen dürfen.

In diesem Abschnitt über Grünewalds Körperauffassung ist nun gleichzeitig der Versuch gemacht worden, seine Gesamthaltung möglichst deutlich und im Gegensatz zu Italien herauszuheben. Nun soll noch auf einige andere Momente eingegangen werden, die ihn ebenfalls mitten im Strom der nordischen Kunstentwicklung zeigen und da, wo das Bett am tiefsten gegraben ist. Das wichtigste davon ist die Darstellung der Bewegung. Es ist von vornherein zu erwarten, daß dort, wo man die Figur zergliedert und zerlegt, auch die Bewegung zerlegt und in einzelne Phasen aufgelöst werden würde, und daß dort, wo der Körper eines Menschen

Digitized by Google

nichts anderes ist als ein bestimmtes Lichtphänomen, auch seine Bewegungen nur im Schwanken und Tanzen dieser Lichtbündel sich zeigen würde. Nun ist aber die Bewegung etwas Transitorisches, das Bild ist dauernd. Es gibt keine adäquate Möglichkeit der Darstellung, sondern nur Umwege, und diese sind im Norden anders als im Süden.

Das eine Mal wird versucht, den rein optischen Eindruck der zeitlich verlaufenden Bewegung auch mit rein optischen Mitteln festzuhalten, freilich indem man dabei zumeist über das in einem einzigen Augenblick wirklich Gegebene bis zu einem gewissen Grad hinausgehen muß. Gerade hiefür aber ist bereits im psychophysischen Vorgang der Bewegungswahrnehmung die nötige Legitimation gegeben. Bei der raschen Bewegung eines Körpers, etwa eines Armes, ist es der Netzhaut nicht mehr möglich, die kurzen Lichtreize, die von jedem einzelnen Punkt des bewegten Gegenstandes ausgehen, mit einem Bild zu beantworten. Sie sind zu flüchtig. Es können also nur in solchen Teilen der Netzhaut deutliche Bilder von dem bewegten Gegenstand entstehen, wo mehr als ein Punkt ungefähr gleichen Lichtwertes eingewirkt hat, und zwar wird das Bild um so deutlicher werden, je mehr Punkte sich da abzubilden versuchten. Nun halten die photochemischen Prozesse im Auge über die Dauer des Reizes hinaus an, so daß bei der nacheinander erfolgenden Einwirkung mehrerer Reize die Nachwirkungen der vorausgegangenen mit den unmittelbaren Einwirkungen der folgenden zusammentreffen und auf diese Weise die Intensität steigern. Es entsteht unter solchen Umständen auch dort ein Bild, wo der einzelne Reiz für sich genommen noch keine Reaktion hervorzurufen vermochte. Bewegt man zum Beispiel einen beleuchteten Rhombus auf dunklem Grund in der Richtung seiner längeren Achse schnell vorwärts, so wird ein Bild in Form eines Streifens entstehen, der nur die annähernde Breite der kleineren Achse hat, in der Mitte am hellsten ist und nach den Seiten allmählich ins Dunkle vergeht. Für die Darstellung des optischen Bewegungseindrucks ergibt sich daraus zweierlei: Ein sich bewegender Körper wird in der Richtung seiner Bewegung verwischt erscheinen, weil infolge der Nachdauer der Empfindung sich derselbe Punkt gleichzeitig auf mehreren Netzhautstellen abbildet, und er wird ungleichmäßig erscheinen, denn der Lichtstärke nach verwandte Punkte werden sich unterstützen, vereinzelte werden ausfallen, es werden also Streifen entstehen, die seinen zusammenhängenden gleichmäßigeren Teilen entsprechen und in ihrem Verlauf nichts anderes sind als die Richtungslinien der Bewegung.

Nebenher kommt noch ein anderer Faktor zur Wirkung. Aus der automatischen Fixation folgt die Tendenz des Auges, dem bewegten Gegenstand möglichst nachzugehen, das heißt, ihn möglichst dauernd auf derselben Stelle, der Makula, sich abbilden zu lassen. Die relative Geschwindigkeit des bewegten Gegenstandes wird also erniedrigt, der Prozeß wird in die Länge gezogen, die Bewegung, die ihrer Natur nach etwas Vorübergehendes ist, wird für den Eindruck, in geringem Maß allerdings, etwas Stationäres. Andererseits erscheint ein annähernd gleiches Bild des Körpers nacheinander auf verschiedenen Stellen des Hintergrundes, also in verschiedener räumlicher Lage zur Umgebung. Selbst wenn nun die Bewegungsdarstellung ausschließlich wirklich erlebte Eindrücke wiedergeben will, so wird sie doch nicht dieselben Ergebnisse liefern können, wie die Momentphotographie, sondern denselben Gegenstand gewissermaßen in einer Zeitstrecke, nicht einem absoluten Zeitpunkt, zur Anschauung bringen müssen. Gewiß wird immer etwas fehlen. Denn tachystoskopische Versuche zeigen, daß wir, die wir mehr sind als ein bloßes Auge, niemals, auch in den kleinsten Zeitteilen, wenigen Tausendstel Sekunden

Digitized by Google

nicht, einen bewegten Körper als etwas Ruhendes, wenn auch verschwommen sehen. Immer ist über alles optisch Definierbare hinaus noch der spezifische Bewegungseindruck vorhanden, der durchaus ein Eindruck sui generis ist und der der Zeitkomponente nicht entkleidet werden kann, ohne überhaupt aufzuhören. Wenn wir aber von diesen Möglichkeiten absehen, die weiter unten sogar noch eine, wenn auch geringe Einschränkung erfahren werden, so ist selbst eine unbewegliche optische Darstellung imstande, einen sehr großen und wesentlichen Teil des Erlebnisses wiederzugeben, wenn sie eben gerade so wie das Auge die Spuren des Bewegten während eines ganzen Zeitabschnittes aufnimmt, das heißt die Richtungslinien, die ungleichmäßige Deutlichkeit und in der streifigen Auseinanderschiebung des Gegenstandes auch seine verschiedene Stellung zur Umgebung angibt. Am prägnantesten finden wir das alles in Rodinschen Zeichnungen und solchen seines Kreises, aus dem Henri Mathisse anfängt, besonders hervorzutreten, früher schon im Barock, zumal bei Rembrandt. Die ersten Wurzeln aber liegen ganz früh, jener apokalyptische Engel muß auch hier erwähnt werden, und in Grünewald erlebt diese Entwicklung eine deutliche Verdichtung.

Der andere Weg, uns einen Bewegungseindruck zu vermitteln, ist zunächst völlig auf das Mechanische beschränkt. Er besteht in der sachlichen Angabe der Bewegungsmöglichkeiten einzelner Teile eines mechanischen Ganzen. Fallenden Regen kann man so nicht darstellen, wohl aber den gegliederten menschlichen Körper, und so entsteht die berühmte Gelenkzeichnung der Renaissance. Ihre Wirkung stützt sich in der Hauptsache gar nicht mehr auf das Optische, sondern auf einen komplizierten Denkprozeß, der verknüpft mit einer ganzen Reihe von Erfahrungen dem Beschauer nicht Erlebnisse, sondern intellektuelle Kenntnisse von den statischen Vorgängen im vorgeführten Körper mitteilt. Wir erfahren in einer möglichst gleichmäßigen Weise, wie sich die einzelnen Teile die Wage halten, wie Kraft und Last verteilt ist. Aus der physikalischen Projektion der Bewegung wird eine Phase herausgeschnitten, der an Angaben reichste fruchtbare Moment, in dem sie in ihrem Verlauf völlig klarliegt und wir unter Voraussetzung eines bestimmten Wissens alles Wichtige ablesen können, ganz ebenso wie der Maschinenbauingenieur aus einer Konstruktionszeichnung eine Turbine abliest.

Fragen wir uns einmal genau, wodurch uns der Sturz des Heliodor in den Stanzen als solcher faßbar wird, wenn wir von der Kenntnis der Geschichte absehen, und warum es sich nicht um einen schon längst Daliegenden handelt, so werden wir schwierige und rein gedankliche Operationen zur Erklärung in Anspruch nehmen müssen, die wir beim unanalysierten Betrachten ebenfalls, nur mehr oder weniger unbewußt und unvollständig vollziehen. Soweit es geht, wird man sich den komplizierten mechanischen Verlauf des Vorganges aus der Stellung der Füße, dem aufgestützten Arm, der Kopfhaltung und schließlich sogar noch dem daliegenden Krug mit den Münzen wieder aufbauen. Es wird dem Beschauer also nicht ein Bild der Bewegung in ihrer Ausführung gegeben, sondern es wird ihm eine ruhende Maschine gezeigt, deren Bewegungsmöglichkeiten deutlich gemacht sind und aus der ganzen Bildsituation kann er gleichzeitig entnehmen, wie die Bewegung gegangen sein würde, oder genauer, welche Bewegung er sich zu denken hat. Es ist die begriffliche Form der südlichen Kunst, die sich hier geltend macht.

Wo aber wirkliche Erlebnisse beim Betrachten einer solchen Bewegungsfigur auftreten, wie etwa bei den badenden Soldaten, da sind sie nicht auf eine größere Eindringlichkeit des Optischen, sondern auf das kinästhetische Mitempfinden zu schieben. Durch das Herausarbeiten der Gelenke, durch das Zusammendrängen

Digitized by Google

der Bewegung in diesen Winkeln werden wir genötigt, die Figuren von den Knien und Ellbogen her aufzufassen, die Vorstellungen von Druck- und Spannungsempfindungen in unseren eigenen Gliedern werden rege, und über diese Brücke her können wir dann auch zur Vorstellung einer Körperhaltung oder einer Bewegung gelangen, die in einem gewissen Sinn sehr lebhaft ist, sich aber nicht mehr aus optischen Einzelheiten aufbaut, sondern aus Organ- und Lageempfindungen, also einem ganz anderen Erlebnisgebiet angehört als das übrige des Bildes. Wir sind nach all dem auch hier vom visuellen Ergreifen der Erscheinungen durch einen weiten Zwischenraum getrennt.

Die andere Auffassung aber, die rein optische, steht dem Erlebnis einer Bewegung völlig anders gegenüber. Sie gibt uns, soweit es nur irgend möglich ist, den Eindruck in seiner ganzen Unmittelbarkeit wieder, und das so sehr, daß in einzelnen Fällen, wo der Blick wandert und das bewegt Dargestellte ein wenig peripher beobachtet wird, sogar jener letzte Rest von spezifischem Bewegungserlebnis zustande kommt, der über das Darstellbare hinauszugehen schien.

Es bleibt uns nun noch die Aufgabe, diese Anschauungsweise im einzelnen bei Grünewald nachzuweisen. Dabei müssen wir freilich bedenken, daß bei ihm nur Anfänge und Vorbereitungen dieser Lösung zu erwarten sind, und daß es unsere Aufgabe ist, sie aus den selbstverständlichen Beschränkungen seiner Kunststufe mit Sorgfalt hervorzusuchen und ihnen auch dorthin nachzugehen, wo sie nur unbestimmt unter der Decke einer spröden Darstellung durchzuspüren sind. Das Hauptbeispiel wird naturgemäß die schon eingangs besprochene Auferstehung des Isenheimer Altars sein, und wir können nun das dort Vorgebrachte noch von einer anderen Seite her überschauen. Es ist nur die Hauptbewegung gegeben, die Gelenke des Körpers sind vernachlässigt, die Knochen der Beine und Arme im Sinn der Bewegungsrichtung gebogen. Auf die Bequemlichkeit, ja auf die Möglichkeit, sich den Körper unter dem Gewand zu vervollständigen, besonders um die Hüfte, ist keine Rücksicht genommen. Dagegen ist die Linie der Beine durch das Gewand direkt in die der Unterarme übergeführt, so daß ein Auseinanderstrahlen der Bewegung stattfindet, ein Aufblühen, das durch den Lichtkreis zu einem Aufplatzen wird und in alle Weiten ausstrahlt. Von unten her aber schlottern und sausen die Tücher wie ein Qualm empor und reißen uns mit schießenden Lichtern in den Weg, den die Erscheinung gegangen ist. Der Vergleich mit Tizian ist hier unvermeidlich. Die Assunta steht da in wundervollem Rhythmus, aber sie steht, und wie eine Dame, im leisen Wind, — hingenommen, aber vollkommen still. Sie ist schon ganz im Kreis, der auch hier im Süden fast am gleichen Tag verwendet wird, aber er umschließt sie als fester Ring und beruhigt. Dann fühlt auch Tizian das Bedürfnis, den Zusammenhang mit dem Erdboden herzustellen, und er verwendet die weisende Hand eines Apostels, der um Erinnerungen an Jongleure zu vermeiden, noch ein Englsbeinchen hinzugefügt wird. Aber diese Verbindung ist zu dünn und zu sehr Anweisung, sie hängt zu fest mit dem Unteren zusammen und hat keine zuckenden Kräfte in sich. Grünewalds Christus dagegen breitet sich von der Tiefe her in seine Gloriole hinein, die sich erst im Öffnen seiner Arme entzündet.

Alles ist auf das momentane und einheitliche Erlebnis, auf die Vision, abgestellt, die Bewegungslinien sind herausgearbeitet, allzu flüchtige Einzelformen unterdrückt, und durch die genaue Angabe des Weges vermeinen wir auch etwas von der verschiedenen Stellung der Figur zu ihrer Umgebung mitzuerleben.

Auf demselben Bild sind dann noch die niederstürzenden Wächter, wo besonders beim vordersten das Auseinanderfallen der Glieder durch die Linien des Rockes

Digitized by Google

verdeutlicht wird. Ebenso ist es beim Vortreten des Johannes auf der Baseler Kreuzigung, wo sich alles nach links aufwärts wendet, und den Falten des Gewandes der Maria auf der Isenheimer Kreuzigung und die breiten weißen Bahnen des Stoffes geben das Hinsinken ohne jede Unterstützung der Körperformen. Die Bewegung des Papstes auf dem Freiburger Flügel ist auch nur durch den Zug des Mantels und nicht durch die Figur selbst zu fassen. Schließlich sind hier nochmals der Arm des weisenden Täufers und des Paulus Eremita anzuführen, wo die Bewegung ebenfalls durch die Gelenke hindurchgleitet und die Knochen sich biegen, wie der Schaft einer Pflanze sich zwischen den Knoten nochmals dreht und seine eigenen Krümmungen sucht. Ähnliches ist mehr oder weniger deutlich über das ganze Werk Grünewalds hin zu finden, überall sieht man das Bestreben, die Glieder in eine einheitliche Bewegung rund hineinzubringen und durch den Fluß der Stoffe die Richtungslinien zu verstärken.

Es sind im Kern die alten Neigungen der Gotik, die in den jäh vorschießenden Wasserspeiern mit ihren scharfen Graten eine der ersten Ausprägungen empfingen. Von da an kann man sie, viel undeutlicher und unbeholfener zwar und nirgends so entschlossen wie in der Auferstehung allenthalben finden. Nach 1500 verstummt es dann. Nur Urs Graf gibt gelegentlich Verwandtes, so in dem Blatt mit den tanzenden Bauern, das in den Schweizer Handzeichnungen, dritte Lieferung, Blatt 48, veröffentlicht wurde und, wenn es auch vielleicht Kopie ist, doch eine wundervoll einheitliche Bewegung erkennen läßt. Aber auch auf I, 47 und anderen Blättern findet sich Ähnliches. Im Norden sind wieder Bosch und Breughel zu nennen, von dem ab auch diese Tendenzen größere Ausdehnung gewinnen. Es wurde schon gesagt, daß sich für ihn die Figuren in breiten farbigen Flächen aussprechen und darin ist auch ihre Bewegung enthalten. Die tanzenden Bauern auf der Wiener Dorfkirmes sind nichts anderes als wackelnde Farbballen ohne jede anatomische Eigenschaft, und es ist sehr überraschend zu sehen, wie das Charakteristische dieses schweren Tanzes in den hingeschleuderten dunkel bekleideten Füßen gegeben ist, die überall wiederkehren. Auch das Neapeler Blindenbild soll hier erwähnt werden, das ganz ähnlich gesehen ist, und umsomehr, als es in der Größe der Stimmung Grünewald nahekommt.

In Rembrandt erreicht dann auch diese Entwicklung eine Vorhöhe. Es ist oft nur schwer zu begreifen, mit wie wenig Strichen er eine ganze Aktion aufs deutlichste zur Anschauung bringen kann. Man vergleiche etwa das Blatt, das Lippmann in den Handzeichnungen als 160. abgebildet hat, oder die Figur des Vaters auf dem 167., die Leute unter dem Kreuz, besonders den Mann mit dem Fez auf 156, oder wieder die Gestalt des Vaters auf 154b, den Josef auf dem 181. Blatt, das auch in der Darstellung der Erniedrigung des Herrn mit Grünewald Verwandtschaft zeigt. Wo wir hingreifen, finden wir Belege. —, Für die moderne Vollendung, die dann diese Probleme erfahren haben, wurden schon früher die entscheidenden Namen genannt.

Es bleiben nur noch wenige Dinge für die Betrachtung übrig, die sich rasch klarlegen lassen. Einmal der Raum. Man hat im Norden seit Jan van Eyck das Bestreben gehabt, dem merkwürdigen und psychologisch bis heute noch nicht allgemein geklärten Raumerlebnis durch Malerei des Lichtes und Auflockern der Umrisse nahe zu kommen. Der Linearperspektive legte man geringes Gewicht bei. Im Süden dagegen wandte man die ganze Kraft darauf und erreichte auch schließlich dieses Ziel. Aber damit war man wieder aus der Sphäre des lebendigen Eindrucks in die der geometrischen Konstruktion hinübergeraten. Denn niemals kann

Digitized by Google

man die Dinge so sehen, wie sie sich in einer zentralperspektivischen Projektion abbilden lassen. Das wesentliche für unsere Raumwahrnehmung ist die Doppelheit der Augen, worauf dort keine Rücksicht genommen werden kann, und überdies kommt noch die Horopterkrümmung und die Ungleichheit des optischen Apparates in der Mitte und am Rande der Netzhaut in Frage. Die Zentralperspektive ist also, wo es sich um die Wiedergabe des Geschauten handelt, vollkommen falsch. Sie gibt nur Anweisungen, objektive Daten, ein Wissen, wie man sich einen Gegenstand zu denken hat, niemals aber sein erlebbares Aussehen.

Auch die andere Raumdarstellung hat mit Schwierigkeiten zu kämpfen. Aber wieweit sie überwunden werden können, zeigen etwa die Staelmeesters, wo jeder einzelne ganz frei in der Luft steht und der Raum um ihn leise schwingt. Grünewald hat sich nun im nordischen Sinn bemüht, verdämmerndes Licht und zwischen festen Körpern sich lagernde Luft zu malen. Am deutlichsten in der Verkündigung und im Erasmus-Bild. Das Hintereinander der festen Dinge und die Tiefenerstreckung des zwischen ihnen schwebenden Raumes, das alles ist ja nichts als ein Phönomen durcheinander spielender Lichter und diese Fatamorgana einer Welt ist zu unbestimmt und zu schwankend, als daß man sie mit festen Konstruktionen in Wahrheit fassen könnte. Das an Nebel gewöhnte Auge des Nordens und der Leute in den Bergen war aber früh empfindlich für alle Nuancierungen der Farbe und der Helligkeit und für das Zerfließen der Gegenstände in der Luft. Der Christus von Tauberbischofsheim hat keinen festen Umriß mehr, sondern wächst wie eine immer stärkere Verdichtung des Mediums aus dem Dunkel hervor. So liegen auch hier in Grünewald alle Wege nach vorwärts.

Die Zentralperspektive als der bequemere Ausweg hat dann die Geister erobert. Wieder ist es Rembrandt, der sie überwunden hat und sich mit bewußten Schritten von ihr entfernte, und die heutigen, van Gogh, Cezanne und wie sie heißen, denken kaum mehr an sie.

Dann ist noch über den Aufbau der Gruppe bei Grünewald eine Bemerkung zu machen. Im Norden hatte man sich bemüht, auch hier der Vielfältigkeit des Lebens beizukommen. In ungeordneten Scharen ziehen die Gestalten heran. Eine Entwicklung war nur so zu denken, daß diese Massen in ihrer Einheit wohl bestehen blieben, aber in einem gewissen Sinn rhythmisiert wurden, daß aus dem Durcheinander von Figuren ein Geflecht entstand. Im Süden dagegen wußte man von solchem nichts, sondern zerlegte in Mensch und Mensch, und vergnügte sich damit, die einzelnen in geometrischen Mustern aufzustellen. Dort und da ergibt das eine schöne innere Spannung und das erhabene Gleichgewicht einer Versammlung von Fürsten. Immer aber war das wachsende Leben weit davon. Grünewald gibt das Wogen und Quellen der Massen im Engelskonzert, er verflicht die Figuren in einer bis dahin noch nicht gekannten Weise im Erasmus und Mauritius. Die Hand des farbigen Mannes greift hinüber in die Lebenszone des Bischofs und verankert sich dort mit gespreizten Fingern, und der Hirtenstab des Bischofs stemmt sich auf den Boden zwischen den Beinen des Mauritius. Man kann die beiden so wenig aus einanderlösen wie die Ranken eines spätgotischen Ornaments. Im unteren Teil des Bildes geht es dann zwischen menschlichen Gliedern und Stäben und unbestimmten Gegenständen nach rückwärts, wie in einen Wald: die eindringliche Zufälligkeit des frei Gewachsenen, das Hin und Her des vegetabilischen Lebens wird uns nahegebracht. — Es ist dasselbe Gefühl, in dem ein Altdorfer selbst die Pfeiler einer Brücke in einer unnennbaren Gemeinschaft dastehen sah, wie Büschel Grases oder die Halme eines Kornfeldes.

Digitized by Google

Hierher gehört auch die von Riegl besprochene Tatsache, daß im Norden irgend eine dargestellte Szene in viel geringerem Maße abgeschlossen erscheint als im Süden. Ein Vorgang ereignet sich irgendwie, es können immer noch Zuschauer hinzutreten, die Dinge sind viel natürlicher in den Strom des Lebens aufgenommen. Im Süden sind sie für den einzigen Beschauer, der nicht ein Zuschauer des Vorganges, sondern der Betrachter des Bildes ist, hergerichtet, die Kompositionsrechnung, alle Deutlichkeiten sind nur von ihm aus vorhanden, er hat nicht seinesgleichen im Bild, er kann nicht mit dazutreten. Das aber kennzeichnet die Lage im Norden. Wir sehen dabei, daß der Begriff der Einheit des Bildes zwei Seiten hat. Auf der einen muß bedacht werden, ob und inwieweit in einem Bild alles auf einen Mittelpunkt zu geordnet ist, und dann inwiefern das Bild in sich abgeschlossen ist und ob es feste Grenzen hat, so daß jeder neu Hinzutretende als ein wesentlich anderes Element erscheint. Während bei Grünewald ein Bildmittelpunkt in einer Figur oder in einem Vorgang stets vorhanden ist, findet doch eine solche Abgrenzung der Handlung nach außen nicht überall statt, z. B. im Münchener Bild, und insofern komponiert er im Sinn der Holländer. Die reinliche Scheidung, die man in Italien zwischen Bild und Beschauer unternimmt, zeigt von neuem die begriffliche Auffassung gegenüber der erlebnismäßigen des Nordens.

Grünewald war es, der auch in der Landschaft einen großen Schritt vorwärts getan hat. Seine Gewächse quellen wie nie früher aus der Erde heraus, seine Bäume sind ganz und gar mit dem Boden zusammen empfunden, und gewissermaßen die sichtbare Fortsetzung der in ihm schwingenden Bewegung, wie unter vielem anderen der Wald hoch oben in der Landschaft des Antonius-Bildes, wo es schon in die Wolken geht, wie auf einem japanischen Gemälde. Die Stelle des Herauswachsens, die selbst Dürer fast immer verdeckt, ist ihm dann ein besonderer Anlaß, durch das feste Ineinanderschieben von Erd- und Pflanzenform die große Struktureinheit aller Dinge faßbar zu machen.

So schließt sich der Kreis. Immer ist es das unmittelbare Erleben der sichtbaren Welt, und über ihre Sichtbarkeiten hinaus. Es ist die Stimmung der großen Andacht und der sich versenkenden Betrachtung, die von Stufe zu Stufe im Erkennen aufsteigt bis zur höchsten Intuition und zur Ekstase. Hildegard von Bingen, Elisabeth von Schönau und der ganze Zug heiliger Frauen und Männer in Deutscland und in Flandern ist von anderer Seite her und schon seit langem auf dasselbe Ziel zugeschritten. Das Ungemeine, das Erlebnis der innersten Zusammenhänge bewegt die Menschen im Norden, und Grünewald ist mitten unter ihnen. Aber nicht nur in der allgemeinen Gesinnung, sondern auch in jeder Einzelheit ist er fest mit der Gesamtentwicklung der nordischen Kunst verknüpft. Wir wissen das von der Farbe und dem Licht, wir haben gesehen, daß es sich auch auf die Auffassung der Figuren und ihrer Bewegung, auf die Darstellung des Raumes und der Figurengruppe und schließlich auch auf die Landschaft erstreckt. In all diesen Dingen hat er die Entwicklung über seine Vorgänger hinausgeführt, und zwar in greifbarer, wägbarer Weise. Der Verlauf seiner Tätigkeit hat in allen Teilen fassbare Ergebnisse geliefert und an die Stufe seiner Anschauung schließt sich mit Notwendigkeit die weitere Entwicklung bei Rembrand und in unserer heutigen Kunst. Das alles wird manchem eine Verkleinerung Grünewalds erscheinen, ein sorgsames Zerschneiden seiner Riesengröße, um ihn in den kunsthistorischen Schubladen unterzubringen. Aber wir sind uns ja sehr wohl bewußt, daß die Gewalt jenes Mannes unvergleichlich ist und die Summe der nennbaren Fortschritte, die er brachte, nichts gegen die Glut bedeutet, mit der seine heißen Augen und seine tobende Seele die

Digitized by Google

Welt erlebten. Aber man hat ja das gerade hören können, daß seine Genialität wohl anerkannt wurde, nicht aber die positiven Ergebnisse seiner Arbeit, und hier kam es darauf an, eben auf diese hinzuweisen.

Nun ist es aber eine Tatsache, das die Entwicklung im ganzen nicht über ihm weiter ging, sondern über Dürer in die Bahn des Italianismus lenkte, und man hat diesen als den Großen gepriesen, der gewußt hätte, was der deutschen Kunst damals not war. Demgegenüber scheint sich doch, je länger und umfassender man die Probleme übersieht, desto klarer herauszustellen, daß es nur ein Abweg war, in den der Norden damals hineingezogen wurde. Alles rein Südliche muße wieder ausgeschieden werden, damit es weiterging, und niemals ist es gelungen, beide Anschauungsweisen zu einer Einheit zu verschmelzen.

Am deutlichsten wird das bei Dürer selbst. Er, der ein spezifischer Zeichner war, ein Formtalent, ein Mann der Finger, dem sich jede Linie kräuselte und bog, er faßte mit dem Erlebnis nur eben diese Linie. Sie kehrt von seinen frühesten Werken bis zu seinen letzten in jedem Gesicht, in jedem Baum wieder. Alle übrigen Geschäfte seiner Kunst besorgte er mit Verstand. Er dachte sich etwas aus, er suchte zusammen. In diesem negativen und jenem positiven Moment, scheint es, liegt der Schlüssel zu allem Guten und Schlechten, was wir von ihm haben. Er konnte das Kleid der Melancholie mit Blitzen durchfurchen und daneben den gemütlichen Hund hinlegen, von dem man nicht begreifen kann, wie er es da aushält. Und so ist es überall. Für uns kommen solche Dinge in Betracht wie der Paulus. Die italienische Größe soll mit deutscher Seelenkraft vereinigt werden. Dürer kannte jenes Steigern des Ausdrucks durch Übereinanderschieben verschiedener Elemente noch nicht, wie etwa der Isenheimer Madonna zwischen den Rosen durch ihre ganz pathologischen Gesichtszüge ein verstehendes Lächeln geht. Im Kopf des Paulus ist alles gehäuft, was man in Bürgerkreisen als imposant empfand. Bleckende Augen, geschwollene Adern. Dürer bemüht sich in größter Anstrengung, dem italienischen Mantel die Wage zu halten, was nicht gelingt, auch nicht, obwohl er der Figur nur knapp sieben und eine halbe Kopfeslänge gibt und so einen Zwerg statt eines Riesen bildet. Dieser Mantel selbst ist überdies vollkommen unrein. Wie das in Italien aussieht, kann man bei der berühmten Figur rechts im Zollgroschen des Masaccio sehen oder später beim Bischof in der Kommunion des Hieronymus von Domenichino. Da ist alles eine Gesinnung, ein Klang, der Rhythmus jeder einzelnen Teilform ist aufgenommen ins Ganze. Beim Paulus aber spießt es sich, die rückwärtigen Geraden und die vordere Kurve gehören in eine ganz andere Welt, als die eckigen Falten in der Armbeuge. Die sind bis unten hin unverkennbar nordisch, wenn schon Dürer da sogar die ihm eigentümliche Kraft der Linie eingebüßt hat. Was mit den erweiterten gotischen Mitteln zu erreichen war, das gibt uns Grünewalds Antonius auf dem Paulus-Bild des Isenheimer Altars. Der ist in allen Fugen und Falten aus dem gleichen Guß, in jedem geringsten Teil ist der gleiche Wille zur Größe, und wundervoll sitzt ihm die Haube über den kleinen Kopf.

Nun hat aber doch, wird man sagen, selbst dieser unklare Italianismus im Norden gesiegt, und jedes Geschehnis trägt ja als solches seine Notwendigkeit in sich, also auch dieses. Damit ist aber nichts anderes gesagt, als daß auch dieses Ereignis wie jedes in eine Kausalreihe eingefügt ist, aus der man es nicht nach Belieben zu lösen vermag. Wie und wo aber diese Kausalkette verläuft, ist damit noch nicht im geringsten festgelegt, denn aus der bloßen Tatsache des Sieges des Romanismus geht zwar hervor, daß für diesen Sieg eine Notwendigkeit da war, nicht aber, daß diese Notwendigkeit aus dem Stand der damaligen deutschen Kunst ab-

Digitized by Google

geleitet werden darf. Die Kunstbetätigung eines Volkes ist ja nicht etwas völlig Isoliertes, nur in ihren eigenen inneren Verknüpfungen Abhängiges. Sie ist vielmehr ein Teil seines Gesamtlebens, vor allem ein Teil seiner im breiten Strom fortschreitenden psychischen Entwicklung, die in ihrem Wesen und unmittelbar historisch gar nicht zu fassen ist, sondern nur aus den sichtbaren Dokumenten erschlossen werden kann, die hin und wieder über die Oberfläche auftauchen. Auf tausend Andächtige kommt ein Prediger, auf tausend Prediger wieder nur einer, dessen Worte wir noch heute haben. Es ist ganz so wie beim einzelnen Menschen, wo das in greifbare Wirklichkeit sich Hebende auch nur ein geringer Ausschnitt seines Lebens ist. Nun pflegt beim Individuum nach einem starken Aufschwung der Leistungen in einer bestimmten Richtung eine gewisse Pause einzutreten, die bekannte Periodizität des psychischen Geschehens, so daß dann nur langsam und großenteils unbewußt weitere Fortschritte gemacht werden, die erst in einer neuen Schicht der Produktivität zutage treten. In der Zwischenzeit ist im ganzen Tür und Tor der Aufnahme fremder Einflüsse offen, die vom Zustrom eigener Impulse entblößten Gebiete der Tätigkeit werden mit auswärtigem Gut gefüllt. Das alles schließt aber keinen inneren Zusammenhang dieses Neuen mit dem Alten und Eigenen in sich, es macht uns im Gegenteil nur deutlich, warum Fremdes aufgenommen werden kann, auch wenn es keinem sachlichen Bedürfnis der Entwicklung entspricht, sondern nur eben in das Gesamtgebiet gehört, in dem die augenblickliche Erschöpfung eingetreten ist. Diese kann dann nicht bloß durch vorausgehende Leistungen, sondern auch dadurch mit verursacht werden, daß an irgendeiner anderen Stelle eine außerordentlich starke Inanspruchnahme erfolgt, so daß überhaupt alle verfügbaren Kräfte dorthin gewendet werden müssen und für das fragliche Gebiet nichts Selbständiges mehr übrig bleibt. Im Lebensgang eines Volkes ist das alles nicht anders, und die Anwendung auf die Zeit Grünewalds und Dürers, die auch die Zeit des Humanismus und der Reformation, des Bauernkrieges und der Erhebung der Reichsritterschaft war, ergibt sich von selbst. Man wird die allgemeinen Kultur- und politischen Verhältnisse mit in die Betrachtung ziehen müssen, ehe man ruhig sagen kann, daß sich aus der bloßen Tatsache der Renaissancebewegung in der nordischen Kunst auch schon ihr Entwicklungszusammenhang mit dem Vorausgehenden ergibt. Die Kunstgeschichte hat sich gewöhnt, von Mann zu Mann zu schreiten, ja von Strich zu Strich, und sehr vieles ist so zutage gekommen. Aber doch sind Aufhellung, Erleichterung, Verdünnung oder Ausbreitung, Sättigung, Beruhigung hier nicht die letzten Dinge, sondern darüber steht noch die Erkenntnis der lebendigen und tausendfach ineinandergreifenden Bewegung der Geister, der Wandlungen und des allmählichen Wachsens dessen, was den Künstlern am größten vor der Seele stand, was der eigentliche Inhalt ihres Schauens und Erlebens ist.

Bringt man aber vor, daß das Wesen der ganzen mittelalterlichen Kunst nichts anderes als die Rezeption der antiken Schemen sei, so daß die nordische Kunst notwendig in ein Stadium gelangen mußte, wo sie die in dieser Richtung weiter vorgeschrittene südliche in sich aufnahm, so ist auch das nicht zwingend. Denn schon der Begründer jener Theorie hat hervorgehoben, daß es sich nicht um ein bloßes Rezipieren handelt, sondern das in jedem einzelnen Fall eine selbständige Erweiterung der Anschauung vorausgeht, so daß die Rezeption nur in dem Maß erfolgt, als jene Schemen auf Grund der neuen Naturkenntnis in ihrem darstellerischen Gehalt gewürdigt werden konnten. Außerdem ist aber unverkennbar, daß dieser Vorgang nur solange stattfindet, als sich der Norden die unentbehrlichsten

Digitized by Google

Verständigungsmittel für seine neuen Aufgaben erwerben mußte und daß die im Anschluß an Grünewald untersuchten Eigentümlichkeiten mit jenen Dingen nichts mehr zu tun haben, sondern selbständige Fortbildungen der einmal gewonnenen Ausgangsformen darstellen.

Schließlich wurde noch ein Gesetz der historischen Ökonomie für die Notwendigkeit des Italianismus in Anspruch genommen. Doch sprechen dagegen schon mehrere prinzipielle Einwände. Man kann das Gesetz so verstehen, daß bereits aufgespeicherte Kulturwerte immer wieder innerhalb eines Kulturkreises zur Neubelebung gelangen. Dann aber muß man sofort nach einem Kriterium für die Einheit des Kulturkreises fragen, und was wird man etwa bei der Einwirkung der japanischen Kunst auf die europäische anderes dafür angeben können, als eben diese Einwirkung, das heißt, man wird den Kulturkreis durch die gegenseitigen Einwirkungen und die Notwendigkeit der Einwirkungen durch den Zusammenhang des Kulturkreises begründen wollen, also in eine völlige Tautologie geraten. Ganz ebenso ist es, wenn man das Gesetz so formuliert, daß jedesmal dann, wenn eine Kulturentwicklung an einen Punkt gelangt, wo sie fähig ist, bereits vorhandene und ihr bekannte Kulturwerte in sich aufzunehmen, sie das auch wirklich tut. Denn natürlich kann eine Entwicklung nur dann etwas in sich aufnehmen, wenn sie dazu fähig ist, und sie ist nur dann dazu fähig, wenn sie es auch wirklich aufnimmt. Wie anders sollte man sich etwa erklären, daß die primitive Kampfesweise mit Benutzung jeder Deckung erst in den Revolutionskriegen von den französischen Heeren wieder aufgenommen wurde, und inwiefern sonst waren die früheren Heere „unfähig", dasselbe zu tun, als indem sie es eben nicht taten.

Faßt man aber das Gesetz der historischen Ökonomie als ein Gesetz des kürzesten Weges der Entwicklung, so stimmt das nirgends mit den geschichtlichen Tatsachen überein. Die größten und eindeutigsten Beispiele von Historie bietet uns die Biologie und sie alle widersprechen einer solchen Auffassung. Die Organismen verändern sich nach den auf sie unmittelbar einwirkenden Umständen, nicht nach Entwicklungsprinzipien, sie schleppen Unbrauchbares lange mit und erwerben einmal Brauchbares oft erst in Zeiten vollends, wo durch die veränderte Umgebung eine Brauchbarkeit nicht mehr vorhanden ist, und unzählig sind die Fälle, wo einzelne solcher Erwerbungen, die dem Individuum sehr viel Kraft entziehen, aber doch nicht so viel, um es zugrunde zu richten, wie Wucherungen fortbestehen durch unabsehbare Zeiträume und ohne welchen sichtbaren Nutzen. Wie man also dieses Gesetz auffassen mag, niemals läßt es sich vor den Tatsachen rechtfertigen, und um so weniger kann man damit in unserem besonderen Fall eine bestimmte Auffassung von der Notwendigkeit des Italianismus erzwingen.

Der aber kam über den Norden wie eine Seuche und trübte den Menschen die Augen. Sie konnten die Schönheit und die Kraft ihrer Welt nicht mehr sehen, und sie erschöpften sich, indem sie unaufhörlich fremden Gesten nachahmten, deren inneren Sinn sie nicht verstanden hatten. Nur dort und da blieb einer bei sich, wie Bosch oder Breughel, oder fand den Weg zurück wie Holbein in späteren Jahren. Auch er, der der beste Mann der jungen Generation gewesen ist, wurde ein wortlos Schauender; aber in den still beieinander stehenden Farben und leisen Windungen der Linie liegt eine kaum faßbare Fülle des Lebens, und doch ist alle Wirklichkeit nur vage, und die Welt scheint so nahe, als wäre sie in uns und nur unser eigenes Erleben. Das Erlebnis aber ist das innerste Wesen der nordischen Kunst, das innerste auch Grünewalds, der ein ergreifendes Beispiel und ein nationales Vorbild dafür ist, wie man in fremden Zeiten seinen Weg zu gehen hat.

Digitized by Google

EIN ZEREMONIENSTÜCK VON GUARDI IM ASHMOLEAN MUSEUM ZU OXFORD

Mit einer Abbildung auf einer Tafel

Von GEORGE A. SIMONSON

Zwei von der Nachwelt lange vernachlässigte künstlerische Erscheinungen des XVIII. Jahrhunderts sind in den letzten Dezennien rehabilitiert worden und haben in der Geschichte der Entwicklung des modernen Impressionismus hervorragende Rollen gespielt, nämlich Guardi und Goya.

Dem oberflächlichen Beobachter dieser Meister wäre es wohl schwer eingefallen, daß Individuen von so verschiedenartiger Naturbegabung sich in einem Punkt ihrer Kunst begegnen dürften. Wenn wir aber die Malereien, worin sie Menschenmengen geschildert haben, vergleichen, so ist eine gewisse Analogie zwischen ihrer Darstellungsweise augenfällig wie in einer sehr lehrreichen, jüngst veröffentlichten Schrift[1]) richtig bemerkt worden ist. Warum sollte nicht auch Goya, dessen caprichos ihre Anregung in so großem Maße dem Kreise von Tiepolos Radierungen verdankten, davon Kenntnis gehabt haben, wie Guardi sich des Kunstproblems von Massenwirkungen bemächtigt hat? Dasselbe lag, sozusagen, in der Luft — und in der Kunst gibt es keine Nationalgrenzen.

Die Bilder, auf welchen Guardi Menschenmengen veranschaulicht hat, stellen allerlei Feste, Zeremonienakte, und was für andere heterogene Versammlungen in dem Venedig des XVIII. Jahrhunderts an der Tagesordnung waren, vor. Er hat nicht nur die Massenwirkungen viel flotter und lebhafter mit seinem feinen, gespitzten Pinsel dargestellt als Goya, sondern auch keiner seiner Zeitgenossen vermochte das Leben, die Bewegung und das bunte Rokokowesen der Lagunenstadt mit gleichem brio wiederzugeben. Von den Altmeistern hat Carpaccio allein seine Mitbürger in all ihren pittoresken Trachten mit dem Grad von Humor abgebildet, welchen Guardi in seinen Massenkompositionen erreichte.

Ein frappantes Beispiel seiner Leistungen auf diesem Gebiete finden wir in dem Ashmolean Museum, Oxford („Pius VI. segnet die Venezianer in Campo SS. Giovanni e Paolo.") Über den Zusammenhang des Bildes mit der Geschichte Venedigs kann kein Zweifel sein, weil die nämliche Zeremonie auf einem Gemälde von Gabriele Bella (Fondazione Quirini Stampalia) behandelt ist und folgender Text darauf vermerkt ist „Benedizione di Pio VI. ai SS. Giovanni e Paolo."

Das von uns abgebildete Werk von Guardi gehört zu einer Suite von vier Malereien, welche er für einen in Venedig ansässigen englischen Bilderrestaurator und Kunsthändler, Namens Pietro Edwards, ausführte. Pius VI., auf seiner Rückkehr von Wien, besuchte die Lagunenstadt im Jahre 1782 und verweilte daselbst vom 15. bis zum 19. Mai. Zwei Tage nach seiner Abfahrt wurde Guardi, laut einem erhaltenen Privatvertragsakt (contratto)[2]), von Edwards beauftragt, eine Serie von feierlichen Scenen zu malen, wozu die Anwesenheit des Papstes, unter Mitwirkung des Dogen und des Patriarchen von Venedig, Anlaß gab. Die Motive sind folgende:

1. Die Ankunft von Pius VI. in S. Giorgio in Alga.

2. Sein offizieller Empfang durch den Dogen und die Signoria im großen Audienzsaal des Klosters von SS. Giovanni e Paolo[3]).

(1) Werner Weisbach. — Der Impressionismus (Antike und Neuzeit), Berlin, 1910, Band I, Seite 221.

(2) Siehe des Verfassers Monographie über Francesco Guardi (Methuen & Co., London), Seite 82.

(3) Dieses Bild ist in der Mondsammlung (London).

Digitized by Google

3. Das Hochamt (Te Deum) in der gleichnamigen Kirche zu Ehren des Papstes[1]).
4. Die päpstliche Segnung.

Das erste Bild der Serie scheint verschollen zu sein. Von dem letzten sind uns drei Aufnahmen bekannt. Zwei davon befinden sich in deutschen Museen (die eine in der Dresdner-Galerie und die andere in der k. Württemb. Gemäldesammlung in Stuttgart), während das Zeremonienstück in Oxford die dritte ist.

Wir sehen uns veranlaßt die Ansprüche jedes dieser drei Bilder zu besprechen, durch den Umstand, daß die Echtheit sowohl der Oxfordschen als der Stuttgarter Aufnahme neuerdings angefochten worden ist, und zwei hervorragende Kunstgelehrte in widersprechendem Sinne sich über das Dresdner Bild ausgesprochen haben.

Vergleichen wir die drei Gemälde, so stellt sich heraus, daß das topographische Element der Zeremoniendarstellung sowie die Zeremonie selbst in allen identisch ist[2]); dagegen weichen dieselben mehr oder weniger in der Behandlung der Einzelheiten, in Beleuchtung, Staffagenansatz und Farbenauftrag voneinander ab.

Zwischen der Technik welche einerseits dem Dresdner Bilde und andrerseits den Bildern in Stuttgart und Oxford zugrunde liegt, ist ein sehr tiefgreifender Unterschied. Die Pinselführung auf dem Dresdner Werke ist nicht so flink und spontan wie bei Guardis reifer Arbeit zu erwarten wäre. Wir glauben daher, daß es sich hier nicht um eine eigenhändige Leistung des Meisters handelt, sondern daß es vielmehr eine gute gleichzeitige Nachahmung seines Werkes ist, welche unter seiner Aufsicht entstanden sein mag. Carl Woermann[3]), welcher das gegenseitige Verhältnis der in Dresden, beziehungsweise in Stuttgart sich befindenden Zeremonienstücke Guardis bespricht, meint daß „gerade weil das Dresdner Stück die prickelnden Lichteffekte Guardis noch gemäßigt zeigt", in ihm die erste bei ruhigem Naturlicht gemachte Aufnahme des Gegenstandes zu sehen sei. Prof. Konrad Lange[4]) dagegen, mit dessen Standpunkte über die höheren Ansprüche des Stuttgarter Bildes wir ganz übereinstimmen, protestiert gegen diese Auffassung. Irrtümlicherweise hat der Venezianer Francesco Zanotto in seinem Verzeichnisse der Gemälde der Barbini-Breganza Sammlung, woher das Stuttgarter Exemplar der päpstlichen Segnung stammt, dasselbe der „Scuola di A. Canale" zugeschrieben.

Bei weitem die feinste und flotteste der drei Aufnahmen ist die Oxfordsche, und es entsteht darum die Frage, welche die Originalaufnahme von Guardi ist.

Dr. J. P. Richter[5]) spricht alle drei dem Guardi ab und entdeckt in einem Werke des Meisters, welches einen ganz anderen Gegenstand vorstellt, die ursprüngliche Darstellung der päpstlichen Segnung. Das Werk, auf das Dr. Richter hindeutet, nämlich dasjenige, welches der französische Sammler Henri Rochefort bei der Veräußerung der Cavendish-Bentinck Collection 1891 erwarb, zeigt nun aber die hohe Messe (Te Deum) zu Ehren von Pius VI. in der Kirche von SS. Giovanni e Paolo[6]), so daß ein lapsus seines Gedächtnisses vorliegen muß.

Wir sind der Meinung, daß das Oxfordsche Bild von Guardi das Originalwerk der

(1) Das Bild befindet sich in der Groultsammlung (Paris).

(2) In einer vorzüglichen Sepiaskizze von Guardi, welche bei der Versteigerung der berühmten von Lannasammlung von Handzeichnungen auftauchte, ist derselbe topographische Plan des Campo SS. Giovanni e Paolo wie in den drei von uns erwähnten Bildern, aber ohne Staffage, wiedergegeben.

(3) Siehe Carl Woermanns Katalog der k. Dresdner Gemäldegalerie (1905) Seite 196.

(4) Siehe Prof. Konrad Langes Katalog der k. Württemb. Gemäldesammlung in Stuttgart (1907), S. 193.

(5) J. P. Richter. — The Mond Collection. An Appreciation. London 1910. Band I, Seite 250.

(6) Vor etlichen Jahren ist dieses Bild vom Besitzer des Herrn Henri Rochefort in die Groultsammlung übergegangen, wo es sich noch jetzt befindet.

Digitized by Google

päpstlichen Segnung und das Stuttgarter eine Wiederholung desselben ist. Der maßgebende Grund für unsere Annahme ist die Größe des Bildes. Denn das Gemälde im Ashmolean Museum entspricht genau den Dimensionen der beiden andeen erhaltenen Pendants derselben Serie[1]), während das Stuttgarter Exemplar kleiner ist.

Meiner Überzeugung nach hat Guardi das hier abgebildete Zeremonienstück gemalt; denn jeder Pinselstrich der detailreichen Originalkomposition ist, sozusagen, der Stempel, die Firma von Guardi, so daß unser Bild unverkennbar als sein Werk erscheint, wie mir eine dreimalige Besichtigung desselben im Ashmolean Museum Oxford bei sehr günstigen Lichtverhältnissen bestätigt hat.

Während das Guardibild in Stuttgart nicht gut erhalten ist, weil dessen Farben an einzelnen Stellen gesprungen sind, ist das Oxfordsche Gemälde unversehrt und sein Kolorit duftig sowie wohlharmonisiert. In keiner Arbeit hat der Künstler vielleicht das Sfumato seines Pinsels mit besserem Erfolg in Anwendung gebracht. In der Beleuchtung der wimmelnden, mit unzähligen Pinseltupfen angedeuteten Menschenmenge, die die Piazza belebt, fesseln hie und da starke Chiaroscurokontraste das Auge des Beobachters. Während Lichteffekte darin funkeln, ist die Atmosphäre in weicher Malerei wiedergegeben.

Was den Gegenstand des Bildes anbetrifft, so dürfte eine kurze Beschreibung wohl genügen. Im Hintergrunde an der Spitze der provisorisch vor der Fassade der Scuola di S. Marco errichteten Tribüne sieht man Pius VI. und daneben den durch seine Kopftracht (corno) erkennbaren Dogen Paolo Renier. Geistliche, darunter Kardinäle, und hohe Beamte scharen sich um seine Heiligkeit. Der doppelte Treppenaufgang, welcher zur Tribüne führt, ist von Senatoren in Galakostüm besetzt. Die buntgekleidete Menschenmasse erstreckt sich über den Platz hinaus bis zur danebenstehenden Brücke. Rechts erscheint die Westseite der Kirche von SS. Giovanni e Paolo und im Vordergrund die Statue des Bartolommeo Colleoni.

Bei der dargestellten Szene war Guardi höchstwahrscheinlich Augenzeuge, da er zwei Tage nach Abfahrt von Pius VI. den Kontrakt, laut welchem er sich Pietro Edwards gegenüber verpflichtete die päpstliche Bilderserie zu malen, in Venedig unterschrieb.

(1) Resp. in den Mond- und Groult-Sammlungen.

Digitized by Google

DREI NEUE GEMÄLDE VON HANS MULTSCHER

Mit vier Abbildungen auf zwei Tafeln

Von HELMUTH TH. BOSSERT

Auf die erst kürzlich wieder von Dehio[1]) berührte Streitfrage, ob der Plastiker Multscher auch zugleich Maler gewesen sein könnte, beabsichtige ich hier nicht einzugehen, zumal wir demnächst einen größeren Aufsatz von anderer Seite zu erwarten haben, der sich auf Grund meist völlig unbekannten Urkundenmaterials mit der so eminent wichtigen Frage der Doppelbetätigung von Künstlern im XV. Jahrhundert beschäftigen wird. Jedenfalls hat mein endgültiger Nachweis, daß auch Konrad Witz von Basel Maler und Plastiker[2]) zugleich war, ein meines Erachtens nicht unwichtiges Beweisglied für diese Frage geliefert. —

Seit Stadlers[3]) bekanntem Buche über Hans Multscher haben wir uns gewöhnt, nur noch das doppelsignierte aus 8 Tafeln bestehende Altarwerk von 1437 im Kaiser-Friedrich-Museum dem Meister zuzuschreiben, während jetzt die Gemälde des Sterzinger Altars von 1458 einem anderen Meister, der nach diesem Altar seinen Namen erhielt, gegeben werden. Natürlich hat es nach Publikation dieser Gemälde[4]) an weiteren Attributionen[5]) nicht gefehlt, doch galten diese alle dem Meister des Sterzinger Altars. Gemälde, die mit dem Berliner Altarwerk stilistisch eng zusammengingen und von der gleichen Hand herrührten, kannten wir bislang nicht. Unsere ganze Vorstellung von Multscher als Maler beruhte demnach auf nur einem, wenn auch mehrgliedrigen Werke.

Im Frühjahr 1910 fand ich nun gelegentlich einer Reise nach Schloß Wolfegg im Besitze Seiner Durchlaucht des Fürsten von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee[6]) die auf Tafel 104 und 105 wiedergegebenen, vorder- und rückseitig bemalten zwei Bilder, die ich derselben Hand, die das Berliner Altarwerk von 1437 schaffen hat, also Hans Multscher, zuschreiben möchte. — Wenden wir uns zuerst zu den Vorwürfen der Vorderseiten, da diese nicht gerade häufig in damaliger Zeit zur Darstellung gelangten. Es sind zwei Szenen aus der heiligen Kreuzlegende. Jacobus de Voragine berichtet in seiner „Legenda aurea" darüber ungefähr folgendes.

„Als Helena nach Jerusalem gekommen war, ließ sie alle jüdischen Gelehrten, die man in der Gegend finden konnte, zu sich rufen. Die Juden aber fürchteten sich sehr und sprachen zueinander: Warum meint Ihr, ließ uns die Königin zu

(1) Vgl. Repertorium f. Kunstwissenschaft 1910, S. 60.

(2) Vgl. Repertorium f. Kunstwissenschaft 1910, S. 287—292. Zu Anmerkung 1 dieses Aufsatzes ist noch nachzutragen, daß auch die Neuauflage (3. Aufl. 1910) des Kataloges der Kunstsammlungen in Basel auf S. 147 meine Entdeckung akzeptiert.

(3) Franz J. Stadler, Hans Multscher und seine Werkstatt, Straßburg 1907. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 82.)

(4) Der Berliner Altar ist von Friedländer, Jahrb. d. Kgl. preuß. Kunsts. Bd. XXII, 1901, S. 253 ff., der Sterzinger Altar durch die Kunsthistorische Gesellschaft f. photogr. Publ., 4. Jahrg., 1898 veröffentlicht.

(5) So in den Galerien zu Karlsruhe, Stuttgart, Schleissheim und Lichtenstein. Das Dreifaltigkeitsbild in der Ulmer Münstersakristei ist von Stadler mit triftigen Gründen abgelehnt worden.

(6) Bekanntlich stammt auch das Berliner Altarwerk aus Waldburgischem Besitz (Linie Waldburg-Wurzach). Es wurde 1803 in London versteigert. (Catalogue of the Truchsessian Picture Gallery. London MDCCCIII; derselbe ist nach gütiger Mitteilung von Herrn Prof. Sauer-Freiburg im Diözesan-Archiv für Schwaben, Jahrg. 1902, von neuem publiziert.)

Digitized by Google

sich rufen? Einer aber unter ihnen mit Namen Judas sagte: Ich weiß wohl, was sie von uns wissen will, wo nämlich sich das Kreuzesholz befindet, an dem Christus gekreuziget wurde. Seht Euch daher vor, daß es keiner von Euch verrät. — Als sie nun vor der Königin standen und diese sie über den Ort befrug, wo der Herr gekreuziget wurde und sie den Platz um keinen Preis angeben wollten, befahl sie alle zu verbrennen. Da gerieten alle in Furcht und übergaben ihr Judas mit folgenden Worten: Hier, o Herrin, ist des Gerechten und Propheten Sohn, der kennt am besten das Gesetz und wird Dir alles, was Du von ihm wünschest, erklären. — Darauf entließ sie alle und behielt nur Judas zurück. Sie sagte zu ihm: Du hast zu wählen zwischen Tod und Leben. Was ist Dir lieber? Zeige mir also die Stelle, die man Golgatha nennet, wo der Herr gekreuziget wurde, damit ich sein Kreuz finden kann. — Judas antwortete: Wie soll ich den Ort kennen, da doch schon 200 Jahre und mehr seitdem verflossen sind und ich damals noch nicht geboren war? — Ihm erwiderte die Königin: Beim Gekreuzigten, ich werde Dich Hungers sterben lassen, wenn Du mir nicht die Wahrheit sagst. — Sie ließ ihn also in einen trockenen Brunnen werfen und ihn dort durch nagenden Hunger quälen. Als er aber dort sechs Tage ohne Speise geweilt hatte, verlangte er am siebenten Tage herausgezogen zu werden und versprach das Kreuz zu zeigen. Als er aber zur Stelle gekommen war, fing er mannhaft zu graben an und nachdem er 20 Fuß tief gegraben, fand er drei Kreuze verborgen, die er vor die Königin schleppte. Da man aber das Kreuz Christi von denen der Schächer nicht zu unterscheiden vermochte, stellte man sie mitten in der Stadt auf, damit sie den Ruhm des Herrn verkündigen sollten. Und siehe, als um die neunte Stunde ein toter Jüngling vorbeigetragen wurde, hielt Judas die Bahre an und legte das erste und das zweite Kreuz über den Körper des Toten. Aber jener rührte sich nicht. Als er aber das dritte über ihn legte, kehrte der Verstorbene zum Leben zurück." —

Mit dem letzten Teile der Legende befaßt sich unser erstes Bild (Tafel 104). Die Kaiserin Helena steht umgeben von drei Frauen und fünf Männern ihres Gefolges uns links in voller von vorne gesehener Figur gegenüber. Ihre gesenkten Augen blicken nach dem Kopfe des auf einer Bahre parallel zum Bildrande liegenden toten Jünglings; ihre Hände sind ähnlich wie auf der Berliner Geburt bei Joseph und Maria in antikem Betgestus erhoben. Denn das Wunder steht nahe bevor. Schon wird das erste Kreuz von einem in einer Kapuze eingehüllten Manne beiseite gestellt. Das zweite Kreuz hält soeben ein bärtiger älterer Mann, jedenfalls Judas, über den Toten. Wirkungslos! Noch klafft in Todesstarre der Mund, noch sind die Augen geschlossen und der Körper steif. Noch sehen die Männer zwischen den zwei Kreuzen vergebens so scharf auf den Toten. Doch nun weiß man auch schon, daß das dritte Kreuz das Kreuz Christi sein muß, das den Jüngling endlich zum Leben erwecken wird. Alles ist aufs heftigste gespannt, denn im nächsten Augenblicke wird der junge Mann rechts, der uns den Rücken zukehrt, das letzte, das echte Kreuz dem Judas reichen. Er hat sich dazu, wie aus der Haltung der Hände ersichtlich, schon in Bereitschaft gesetzt. Betend und mit verehrungsvollem Blicke schauen daher zwei Frauen sowie ein Mann des Gefolges nach diesem Kreuze hinüber, während ein alter aus der Legende nicht weiter bekannter Mann (rechts hinter Judas) den Vorgang scheinbar mit christlichen Reden und predigender Handbewegung begleitet. Der „fruchtbare Moment" ist von Multscher aufs glücklichste gewählt; das ganze von dramatischer Spannung erfüllt. —

Jacobus de Voragine erzählt weiter.

„Im Jahre des Herrn 615 hatte der Perserkönig Cosdroe alle Reiche der Welt

Digitized by Google

unter seine Herrschaft gebracht. Als er nach Jerusalem kam, nahm er den Teil des heiligen Kreuzes, den die heilige Helena zurückgelassen hatte, mit sich. — Damals versammelte aber der Kaiser Heraklius ein zahlreiches Heer und zog zur Donau, um gegen den Sohn des Cosdroe zu kämpfen. Schließlich kamen beide Heerführer überein, auf der Brücke allein miteinander zu kämpfen und wer als Sieger hervorginge, solle ohne Schaden für beide Heere die Herrschaft erhalten. Gott brachte dem Heraklius den Sieg. — Cosdroe aber kannte den Ausgang des Krieges nicht. Heraklius kam zu ihm und sagte ihm: Da Du das Holz des heiligen Kreuzes auf Deine Art in Ehren gehalten hast, sollst Du, wenn Du Taufe und christlichen Glauben annimmst, Leben und Reich behalten. So Du aber Dich weigerst dies zu erfüllen, werde ich Dich mit meinem Schwerte töten und Dein Haupt abschlagen. — Als jener sich aber nicht bequemen wollte, zog er sein Schwert und hieb ihm sofort den Kopf ab. Das heilige Kreuz aber nahm er mit und brachte es nach Jerusalem zurück. — Als er aber vom Ölberg herabstieg und durch das Tor, das der Herr in seiner Leidenszeit durchschritten hatte, auf königlichem Rosse und im kaiserlichen Ornate reiten wollte, wichen plötzlich die Torsteine und schlossen sich wie eine Mauer oder Wand zusammen. Während alle darüber noch staunten, erschien ein Engel des Herrn das Zeichen des Kreuzes in den Händen haltend über dem Tore und verkündete: Als der Himmelskönig zur Kreuzigung durch dieses Tor zog, kam er nicht mit königlichem Gepränge sondern auf einem unansehnlichen Esel daher und gab so seinen Jüngern ein Beispiel der Demut. Und mit diesen Worten verschwand der Engel. — Darauf zog der Kaiser unter vielen Tränen sich selbst die Schuhe aus und entledigte sich seiner Kleider bis aufs Hemd und nahm das Kreuz des Herrn und trug es auf seinen Schultern demütig bis zum Tore. Und bald merkten die starrenden Mauern die himmlische Gewalt und sofort öffnete sich das Tor und bot den Eintretenden einen freien Durchgang." —

Mit dem letzten Teile dieser Legende befaßt sich unser zweites Bild (Tafel 104). Wir sehen König Heraklius von rechts nach links unter der Last des Kreuzes gebückt, nur mit dem Hemde bekleidet, barfuß einherschreiten; als einziges Zeichen seiner Würde trägt er die Krone. Vor ihm hat sich das Tor bereits wieder geöffnet und alle seine Begleiter starren mit aufgerissenen Augen den wunderlichen Vorgang an. Ein Diener, der dem Kreuze zunächst folgt, trägt die Kleider und Stiefel seines Herrn. Im Hintergrunde links gewahren wir hinter der Stadtmauer zwei Häuser von Jerusalem. —

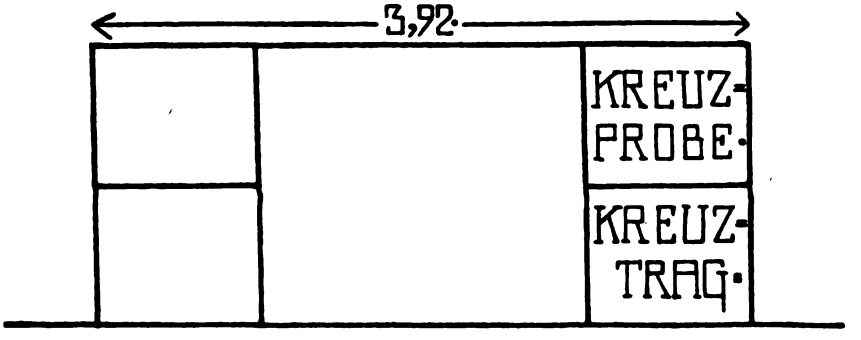


Abb. 1.

Diese beiden eben besprochenen Bilder waren ursprünglich, wie die bemalten Rückseiten ausweisen, übereinander angeordnet zu einem Stück zusammengefügt

Digitized by Google

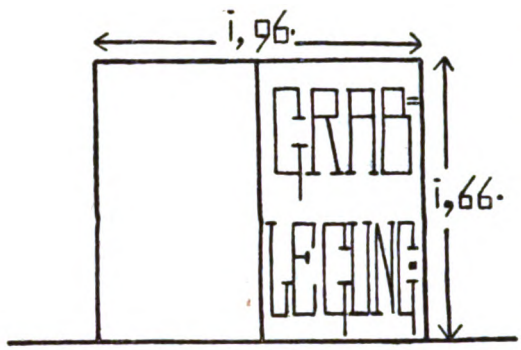


Abb. 2.

(vgl. Abb. 1). Die Rückseiten beider Szenen aus der hl. Kreuzlegende bilden nämlich eine große Grablegung, die leider durch starke Übermalungen kaum mehr als Multscher erkannt werden könnte (vgl. Abb. 2 u. Tafel 105). Wir haben es demnach mit einem Flügel eines größeren Altarwerkes zu tun, das geöffnet auf seinen inneren Flügeln vier Szenen aus der hl. Kreuzlegende zeigte, während es geschlossen eine Grablegung und vielleicht eine Kreuzigung[1]) darbot. Sicher befand sich unter den fehlenden inneren Szenen wohl die „Kreuzerfindung" dargestellt. Über die Komposition des Mittelstücks kann man nur vermuten, daß es jedenfalls plastisch ausgeführt war, eine Anordnung, wie wir sie bekanntlich auch beim Sterzinger Altarwerk gewahren können.

Was mich bestimmt, in unserem Flügel gerade den rechten Altarflügel zu sehen, ist hauptsächich die Komposition der Kreuztragung, bei der wohl Kaiser Heraklius kaum nach links schreiten, überhaupt der ganze Zug nach links führen würde, wenn es sich um einen Teil des linken Flügels handelte. Ebenso tritt auch bei der Anordnung der unter dem Kreuze stehenden Figuren auf der Grablegung deutlich ein Streben nach links zutage. — Ob die Grablegung oder die Szenen der Kreuzlegende nach außen gehören, läßt sich ohne Kenntnis der übrigen verlorenen Teile nicht wohl entscheiden. Die schlechte Erhaltung der Grablegung dürfte meines Erachtens eher für eine Außenseite passen, doch ist das Bischofswappen[2]) in der rechten unteren Ecke der Grablegung vielleicht besser für eine öfter sichtbare Innenseite, wo ja gewöhnlich auch die Signaturen usw. standen, am Platze. Ich lasse die Frage deshalb unentschieden. — Die Bilder sind auf Tannenholz gemalt und messen je 83×98 cm; sie tragen auf der Rückseite die Katalognummern 18 und 19. Ein größerer Zettel auf dem Oberteile der Grablegung gibt den Meister als „Heinrich Aldegrever" an. — Jedenfalls befinden sich die besagten Bilder seit Anfang des XIX. Jahrhunderts in Fürstlichem Besitze, wenn sie nicht schon aus der Kunstsammlung des Reichserbtruchsessen Maximilian Willibald (1604—1667) stammen, von dem auch das berühmte „mittelalterliche Hausbuch", wie ich nachweisen konnte[3]), erworben wurde. In dieser barocken Zeit könnte dann das Altarwerk für die fürstliche Galerie restauriert worden sein. Mußten doch gerade dieser Zeit mit ihrer Vorliebe für pathetischen Ausdruck die gewissermaßen in etwas gefühlsverwandten Werke Multschers wieder liegen. Wie schon bemerkt, ist die Grablegung völlig übermalt, dagegen sind die beiden anderen Szenen im wesentlichen alt und wohl erhalten. Nur die Gewandpartie des Mannes mit der Kapuze, der das Kreuz hält, dürfte in derselben Zeit wie die Grablegung völlig

(1) Nach Analogie des Heiligkreuztaler Altars.

(2) Leider konnte das Wappen, das für die Datierung unserer Bilder vielleicht einen wichtigen Terminus lieferte, trotz Inanspruchnahme von Fachleuten noch nicht identifiziert werden. Es muß übrigens kein Bischofswappen sein, sondern es kann sich auch um das Wappen eines andern kirchlichen Würdenträgers handeln. Die Frage ist auch, ob das Wappen nicht erst bei der Restauration aufgesetzt wurde, oder wenn nicht, ob sein ursprüngliches Aussehen gewahrt blieb. Hoffentlich bringt die heraldische Forschung darüber bald Aufklärung.

(3) Vgl. Helmuth Th. Boßert, Heinrich Lang und der Hausbuchmeister. (Schauinsland 1910, S. 106.)

Digitized by Google

übergangen worden sein; sonst finden sich keine für den Eindruck wesentliche Restaurationen. —

Welche Gründe waren nun bestimmend, die Wolfegger Bilder der gleichen Hand, die das Berliner Altarwerk von 1437 geschaffen, also Hans Multscher, zuzuweisen? — Am augenfälligsten tritt schon beim ersten flüchtigen Zusehen die innige Verwandtschaft der Wolfegger Kopftypen mit denen der Berliner Bilder zutage. So kehren fast genau dieselben grotesken Köpfe der Berliner Bilder auf unsern Tafeln wieder. Ich möchte nur z. B. auf den Kopf des Mannes mit der aufgestülpten Nase (mitten im Gefolge der Kreuztragung des Heraklius) aufmerksam machen, der sich auf der Berliner Kreuztragung in der Mitte des Bildes (oben über dem Kreuzesbalken) sozusagen identisch wiederfindet. Fast ebenso identisch ist der Kopf ganz oben unter dem rechten Winkel des Kreuzes, das von dem Manne mit der Kapuze gehalten wird (auf der Wolfegger Kreuztragung) mit dem obersten äußersten Kopf (am Rande rechts) der Berliner Kreuztragung. Der Kopf der hl. Frau, die Maria auf der Berliner Kreuztragung mit ihrer Hand stützt, stimmt in allen Zügen mit dem der Frau links neben der Helena überein. Besonders typisch ist bei Multschers Frauengesichtern (auch bei den plastischen) hauptsächlich das emporgezogene untere Augenlied, das den Köpfen einen weltfremden, verträumten und zugleich hoheitsvollen Ausdruck verleiht. Wir können diese Eigenart sowohl auf den Berliner wie Wolfegger Bildern deutlich gewahren. Zu beachten ist dann vor allem auch der Kopftypus der Helena, der ganz ähnlich bei der Maria auftritt; nur ist bei dieser die Nase etwas mehr gebogen, eine Beobachtung, die man übrigens bei allen Gesichtern der Berliner Bilder im Gegensatz zu den Wolfegger machen kann. Weiterhin ist die detailierte Haarbehandlung mit feinen mit dem spitzen Pinsel aufgesetzten Lichtern durchaus die gleiche. Ebenso die Gewandbehandlung mit ihren schweren, massigen Falten, wie sie sich nur bei sehr dicken Stoffen zu bilden pflegen, für die Multscher scheinbar eine gewisse Vorliebe besaß. Zu erwähnen wäre ferner, wie verschiedene Personen des Hintergrundes sowohl in Wolfegg wie Berlin aus mangelnder Darstellungskunst gar nicht auf den Vorgang sondern in die Höhe blicken. (Vgl. z. B. den Kopf rechts neben dem Manne mit der predigenden Handbewegung auf der Kreuzprobe oder einen Kopf über dem Kreuzbalken auf der Berliner Kreuztragung.) Leider läßt sich der Christustyp wegen zu starker Übermalung kaum vergleichen, doch ist die ganze Form, auch die des Nimbus, dieselbe.

Was die Landschaft anbelangt, so zeigt auch sie überall Multschers Hand. Man beachte zum Beispiel den Weg mit den eigentümlichen Kieselsteinen auf der Kreuztragung des Heraklius und auf der Berliner Kreuztragung. Ebenso zeigen die Grashalmen die gleiche Eigentümlichkeit, nicht buschförmig aus einem Ursprung hervorzusprießen, sondern nebeneinander aus dem Boden zu wachsen. Verwandt ist die mit Blumen übersäte Wiese auf der Grablegung und auf der Auferstehung gegeben; beiden Darstellungen gemeinsam ist übrigens auch die schräge, in die Bildtiefe führende Aufstellung des Grabmales. Selbst die schlechte Perspektive Multschers bei Gebäulichkeiten, die uns z. B. auf der Berliner Geburt ins Auge fällt, bleibt uns bei dem Jerusalemer Thorbau, dessen romanisierende Formen[1]),

(1) Wir finden ähnliche Bestrebungen auch sonst häufig in der Malerei und auch in der Graphik, so z. B. auf dem großen Hortus conclusus, einem Hauptstück der Frühzeit des Meisters E. S. (L. 83). Noch Dürer bedient sich romanischer Formengebung auf einer Architektur des Paumgartner Altars (Geburt Christi). Ich glaube, wir haben es bei den frühen Beispielen Multschers und des Meisters E. S. wenigstens sicher mit mißverstandenen Renaissancearchitekturen zu tun. Künstler wie Multscher und

Digitized by Google

ebenso wie die eines Hauses im Hintergrunde architekturgeschichtlich bemerkenswert sind, nicht erspart. Bedarf es noch weiterer Aufzählung[1]) von Übereinstimmungen? Ich glaube, sie sind zu frappant, als daß es eines großen Apparates von Beweismitteln bedürfte.

Nachdem wir nun in unseren Wolfegger Bildern überall die Hand Multschers deutlich gewahren konnten, fragt es sich nur noch, in welche Zeit seiner Entwicklung diese neuaufgefundenen Werke zu setzen sind. Stadler hat in seinem Buche den Entwicklungsgang Multschers klarzulegen versucht. Es ist die Wandlung vom jugendlich feurigen Streben nach neuen Wirkungen zu einem einfachen, ruhigen und abgeklärteren Stile oder, was dasselbe sagt, die langsame Anpassung an den Ulm beherrschenden schwäbischen Typus. Der Künstler taucht mit dem Altar von 1437 aus dem Dunkel auf[2]) und zeigt uns Werke, die, obgleich sie in Ulm entstanden, doch nicht aus der vorangehenden Ulmer Kunst erklärt werden können. Stadler versucht sie (meines Erachtens blieb er den Beweis schuldig) aus der Tiroler Gebirgskunst zu erklären; er macht jedoch dort nur Werke namhaft, die vielleicht von Multscher beeinflußt, aber nicht dessen Vorstufen sind. Überhaupt scheint es an sich schon nicht recht wahrscheinlich, daß sich in den abgelegenen Tälern Tirols eine so hochbedeutende und zugleich auch für ihre Zeit moderne Kunst entwickelt haben sollte. Die Wege von Richenhofen weisen nicht ins Innere des Landes, sie weisen vielmehr in die Ebene, nach dem Bodensee, worauf auch Wingenroth neuerdings aufmerksam macht. Es wird von mir später an anderer Stelle zu zeigen sein, ob sich denn am Bodensee tatsächlich eine Kunstrichtung vorfindet, aus der die unseres jungen Multschers restlos hervorwächst und ob diese Wahrnehmung vielleicht durch urkundliches Material gestützt werden kann. Für unsere Frage ist die Entscheidung darüber nicht weiter wichtig. Denn die Wolfegger Bilder fallen keineswegs vor 1437, sondern sie lassen den Entwicklungsprozeß zum schwäbischen bereits viel deutlicher gewahren wie der Berliner Altar, sind demnach auch später als dieser anzusetzen.

Der Schwabe erzählt nicht gern; seine Kunst hat etwas weltfernes, aristokratisches und läßt sich nur etwa mit der sienesischen Art vergleichen. Das Bild soll den Beschauer zu sich emporheben, nicht ihn an das ihn sonst umgebende Weltgetriebe erinnern. Deshalb sind sowohl ruhige Bewegungsmotive erforderlich, wie auch Vermeidung jeglichen entbehrlichen Beiwerkes, das geneigt ist, das Augenmerk des Beschauers auf Nebensächliches, der Konzentration der Darstellung Undienliches zu lenken. Hervorgehoben sind deshalb nur die Hauptpersonen; sie stehen in idealer Auffassung möglichst isoliert in der Bildmitte. Nur bei ihnen legt man Wert auf Detail, der Kreis der Umgebung wird nur in großen Zügen behandelt und dient lediglich dazu, den Blick auf den Mittelpunkt hinzuleiten. Es müssen

E. S., die in Gegenden wohnten, deren Straßen nach Italien wiesen, müssen von dem aufkommenden Renaissancestil und daß es sich dabei um Rundbogen handelte, gehört haben. Für sie, als Deutsche, die nicht täglich antike Denkmäler vor Augen hatten, konnte der Rundbogen nur Reminiszensen an die Romanik wecken. Sie hielten also die italienische Renaissancearchitektur füglich für ein Wiederaufleben des romanischen Baustils und bedienten sich deshalb, um „modern" zu scheinen, dessen Formen.

(1) Vgl. z. B. auch Kleinigkeiten: die Art wie das Schlüpfchen an dem Rocke des uns den Rücken zuwendenden, kreuzhaltenden Knaben (auf der Kreuzprobe) und das an dem Harnisch des Kriegsknechtes, der auf Johannes einhauen will (auf der Berliner Kreuztragung) gebunden ist.

(2) Vom Kargaltar ist natürlich seiner trümmerhaften Erhaltung wegen, die kein volles Urteil über Multschers damalige Kunstart zuläßt, abzusehen.

Digitized by Google

daher füglich Nebenszenen vermieden werden. Ist in dieser Richtung demnach einerseits zwar der Ansatz zu einer gesetzmäßigen Komposition verborgen, so lag für den schwäbischen Maler des XV. Jahrhunderts die Gefahr nur zu nahe, dabei die Wichtigkeit der neuesten Errungenschaften an Naturalistik und Perspektive zu übersehen. Nur so starke Individualitäten wie Multscher, der zudem frisches, modernes Streben von auswärts mitbrachte, konnten im schwäbischen Gebiete siegreich aus diesem Dilemma hervorgehen. —

Auf dem Berliner Altar fordert jede Person, auch die Nebenpersonen, unser volles Interesse und Augenmerk. Jeder Kopf ist verschieden gebildet; der eine übertrumpft den andern durch immer tollere, freilich unbeabsichtigte Grimassen. Jede Gewandung zeigt anderen Stoff, Faltenwurf und Farbe. Also Mannigfaltigkeit im höchsten Grade. Wie spätgotisches Rankenwerk wogen die Gruppen wirr durcheinander die Bildfläche überspinnend und sind eher geeignet, die Hauptpersonen zu verstecken, als sie hervorzuheben. Ferner sind noch so viele nicht zum Thema gehörige Genreszenen breit eingeschoben, daß man sich Mühe geben muß, den Hauptvorgang nicht aus der Betrachtung zu verlieren. Wir sehen also: Im einzelnen große Detailierung, aber im ganzen dann nur eine Addition von Details, keine Komposition.

Viel reifer sind insofern die Wolfegger Bilder, die doch auch eine größere Anzahl von Personen auf den verschiedenen Szenen vorführen müssen. Willig gruppieren sich die Statisten im Halbkreis um die Akteure und lassen so Thema und Moment der Darstellung sofort erkennen. Zwar sind auch hier die Statisten mit Liebe behandelt, ja manche grotesken Köpfe erweisen sich, wie wir bereits wahrnahmen, als starke Reminiszensen an das Berliner Altarwerk. Aber auch nur als Reminiszensen. Im übrigen ist der Gesichtsausdruck natürlich, einfach und nicht derartig ins Uferlose gesteigert. Er nähert sich — wenn man so sagen darf — schon mehr einem klassischen Idealtypus. — Vor allem aber kommt es Multscher doch auf die Hauptpersonen an. Selbst bei diesen wird nur wesentliches beachtet (vgl. z. B. das starke Hervortreten der Adern und Muskulatur auf den Berliner Bildern und demgegenüber die großzügige Behandlung des nackten Beines beim König Heraklius) und nur gemäßigte Bewegungsmotive angewandt (vgl. den kreuztragenden Christus in Berlin und dessen mitschwingende Gewandung und den kreuztragenden Heraklius mit seinen Vertikalgewandfalten). Trotzdem dominieren sie über die Nebenpersonen; nicht durch größere Detailierung, durch auffallende Gesten, sondern durch günstige Gesamtkomposition. An Stelle der jugendlich-krausen Mannigfaltigkeit ist eine mannhaftere Klarheit getreten, die über den Dingen, nicht unter ihnen steht. Doch nicht nur das. An Stelle der mehr malerisch-weichen Form, hat eine plastischere Auffassung Platz gegriffen. Wir gewahren dies nicht nur an den eckigen, wie mit dem Schnitzmesser geschnittenen Nasen und Gesichtern, sondern auch an der etwas starreren Körperhaltung und der härteren Gewandstilisierung. Und so stehen denn die Wolfegger Tafeln bei weitem nicht mehr so fern ab von der Konrad Witzschen Kunst wie das Berliner Altarwerk. Man dürfte demnach wohl nicht allzu fehl gehen, wenn man die Wolfegger Bilder etwa in die Mitte der vierziger Jahre setzte. Die große Lücke zwischen 1437 und 1458 wäre dann endlich ausgefüllt.

Digitized by Google

REZENSIONEN

JULIUS VOGEL, Bramante u. Raffael. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance. Klinkhardt & Biermann, Leipzig, geb. M. 6.50.

Vogels Buch behandelt die Frage, wer der Verfasser der berühmten Denkschrift über den Zustand der römischen antiken Baudenkmäler an den Papst sei, die nach bisheriger Annahme zumeist dem Raffael zugeschrieben wird und als deren Empfänger Papst Leo X. gilt. Er schreibt sie Bramante zu und nennt als den Empfänger Papst Julius II.; als Jahr der Entstehung gibt er 1510, als Jahr der Überreichung 1511 an.

Das scheint zunächst ein nicht eben bedeutendes Ergebnis. Es wird aber ein solches durch die Art wie Vogel die Sache anpackt. Denn er entwickelt aus der Frage eine Ehrenrettung für Bramante, indem er den Leser in sehr beachtenswerte Vorgänge der Denkmalpflege jener Zeit einführt.

Schon Papst Nikolaus V. hatte den wichtigen Beschluß gefaßt, die baufällig gewordene Petersbasilika abzubrechen und hatte hiermit begonnen. Vor 1500 ließ für die Zwecke des Jubeljahres Papst Alexander V. die Meta, eine antike Pyramide nahe der Engelsburg abbrechen. Andere altrömische Bauten dienten dem erwachten Eifer im Schaffen neuer Anlagen als Steinbruch. Als Bramante 1499 nach Rom kam, sah er das Zerstörungswerk sich vollziehen. Seit er Baumeister von St. Peter geworden war trat an ihn die auch jeden Architekten von heute sich entgegenstellende Frage heran, den Wert des Alten gegen den Wert einer in sich geschlossenen Neuschöpfung abzuwägen; zu entscheiden, in wie weit die Absicht ein einheitliches neues Werk zu schaffen sich mit der Achtung vor dem Alten vertrage. Sollte St. Peter nach Bramantes Plan entstehen, so mußten auch die noch erhaltenen Teile der alten Basilika fallen. Daß dabei nicht mit Vorsicht gegen manches Wertvolle vorgegangen wurde, leugnet Vogel nicht. Aber da der Einsturz des alten Baues drohte, galt es rasch zu handeln. Auch spätere Dombaumeister, selbst Bramantes Gegner Michelangelo haben einen Teil der Basilika nach dem anderen niederlegen müssen. Die Stellung eines päpstlichen Architekten war zudem nicht eine solche, daß für die Maßnahmen ihm allein die Verantwortung zugewiesen werden kann. Der Papst befahl, der Baumeister hatte ihn zu beraten, schließlich aber ihm zu gehorchen. Mit Recht sagt Vogel, daß man einem Architekten, dessen bauliche Taten die Begeisterung für die Antike besser beweisen als alle Urkunden, nur mit Vorsicht leichtfertige Zerstörung klassischer Bauwerke zuschreiben darf, wenn auch der bissige Witz seiner Feinde ihn statt Bramante als Ruinante verhöhnte.

Bramante hat eine schriftstellerische Tätigkeit entwickelt, die sich vorzugsweise auf antike Architektur bezog. Leider erhielten sich seine Werke nicht, aber schon die bekannten Titel lehren hinreichend, daß er sich mit den römischen Ruinen beschäftigte. Die Aufklärungen, die Vogel gibt, führen immer deutlicher dahin, daß alle Vermutungen anderer Gelehrter auf den oder jenen Großen im Kreise der Römer der Zeit um 1510 als den Verfasser unwahrscheinlich werden und daß der Blick auf Bramante sich richtet. Aus dem Ruinante, dem Zerstörer, wird tatsächlich ein Bramante, ein Hoffender: Hoffend auf den Sieg pietätvollen Vertiefens in die alte Herrlichkeit. Er ist es, der gegen die Zerstörung wertvoller alter Bauten lauten Widerspruch, selbst unter Anklage der Päpste, erhob; er ist es, der die technischen Anweisungen gab, nach denen das Vermessen der Baureste mit von ihm erfundenen Instrumenten erfolgen sollte, und vielfach auch erfolgt ist.

Der Beweisführung Vogels, die mich durchweg überzeugt hat, hier weiter nachzugehen, hat keinen Zweck. Man nehme das Buch selbst in die Hand, ein Rat, den ich um so freudiger erteile als es — eine in der Kunstliteratur nicht alltägliche Sache — vorzüglich geschrieben ist.

Cornelius Gurlitt.

KONRAD ESCHER, Barock u. Klassizismus. Studien zur Geschichte der Architektur Roms. Mit Titelbild und 21 Tafeln, geh. M. 12.—, geb. M. 14.—. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Escher hat einen längeren römischen Aufenthalt dazu benützt, sich in die Bauwelt des Barock einzuarbeiten. Was er in seinem Buch behandelt, ist wesentlich die zweite Periode des Stils und seinen Übergang in den Klassizismus. Nach einer dankenswerten historischen Übersicht über die Bauten und Bauherren vom Ende der Renaissance an setzt die Darstellung ein mit dem Verhör der zeitgenössischen Zeugen („literarische Zeugnisse") und einem Versuch, die Grundkräfte der Bewegung begrifflich zu fassen („die neuen Probleme"), um dann die einzelnen Bauaufgaben entwicklungs-

Digitized by Google

geschichtlich durchzuverfolgen: mit immer neuem Ansetzen wird die typische Entwicklungslinie in Kirchen, Palästen, Villen und in der Kleinarchitektur der Brunnen, Altäre, Grabmäler beschrieben, wobei sehr gute Abbildungen sekundieren. Der Verf. hat sich die Sache nicht leicht gemacht, überall sieht man die Ehrlichkeit und Gründlichkeit seiner Arbeit und wer ihm als Führer folgt, wird sich in seiner Vorstellung von römischem Barock sicher bereichert finden. Der Wert des Buches liegt aber mehr im einzelnen, als im allgemeinen. Das Phänomen tritt einem nirgends recht faßbar und im ganzen entgegen. Man wünscht, der Verfasser hätte mehr Abstand von seinem Objekt genommen: wir bekämen dann mehr zusammenfassende Anschauung und würden wohl auch mehr von den Gründen erfahren, die die neuen Formen emportrieben. Jetzt sind die Kapitel, wo er ins allgemeine geht, die weniger befriedigenden: der Abschnitt der „neuen Probleme" ist zu arm an Begriffen und die Aufgabe, die Abwicklung des Barock und den Übergang zum Klassizismus als historische Erscheinung begreiflich zu machen, wird zu ihrer Lösung noch eines weitern Anlaufs bedürfen. H. Wölfflin.

GRAF ZU ERBACH-FÜRSTENAU, Die Manfredbibel. Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Kgl. preußischen historischen Institut in Rom. Band I. Leipzig, Karl W. Hiersemann 1910. IX und 58 Seiten, 14 Lichtdrucktafeln.

Mit diesem Buch wird eine Reihe von „kunstgeschichtlichen Forschungen" eröffnet, die das preußische historische Institut in Rom herauszugeben gedenkt; zugleich ist es das erste Zeugnis von den vom Verfasser seit langem sorgfältigst betriebenen ikonographischen und stilgeschichtlichen Studien an den illustrierten Vulgaten des XIII. und XIV. Jahrhunderts. So heißen wir es in zwiefacher Hinsicht willkommen. Die rasche und glückliche Entwicklung der unter Arthur Haseloffs Leitung stehenden kunstgeschichtlichen Abteilung des Römischen Instituts ist den Fachgenossen, die der Weg in den letzten Jahren nach Rom geführt, wohl bekannt. Mit ihr ist eine Basis für die Arbeit auf dem Gebiet der mittelalterlichen Kunst und des Barock in Italien geschaffen, deren Festigkeit durch die enge Verbindung mit der Geschichtsforschung und das gute Einvernehmen mit der Archäologie gesichert ist. Wir freuen uns, daß diese Gründung so schnell schon ihre Lebensfähigkeit erweisen kann in der Herausgabe von durch sie angeregten oder geförderten Arbeiten, deren Serie hiermit eingeleitet ist und bald vielseitige Fortsetzung erfahren soll.

Das Buch des Grafen Erbach will zunächst nichts sein als die monographische Behandlung einer einzelnen illustrierten Handschrift; aber bei der Besonderheit dieses Stückes und bei der umfassenden Art der Betrachtung gewinnen die Resultate ein weiter gehendes kunstgeschichtliches und historisches Interesse. Es handelt sich um die Bibel Cod. Vat. lat. 36, eine Quarthandschrift von 530 Pergamentblättern. Ihre Provenienz ist unbekannt. Aber sie enthält die denkwürdigsten, wenn auch nicht restlos zu deutenden Hinweise auf Ort und Zeit ihrer Entstehung. Den Schluß des Textes bildet folgende Widmungs-subscriptio: Princeps Mainfride regali styrpe create. Accipe quod scripsit Johensis scriptor et ipsum. Digneris solita letificare manu. JOHENSIS. Und eine ganzseitige Miniatur, die die Überreichung der Bibel durch einen älteren am Boden hockenden Mann an einen jugendlichen, auf dem Faltstuhl thronenden Fürsten darstellt, ist im Stil aufs engste mit dem wohl sicher süditalischen Falkenbuch Friedrichs II. verwandt. In eingehender Untersuchung wird so gut wie zwingend nachgewiesen, daß der junge Fürst kein anderer als Manfred, Friedrichs II. Sohn, sein kann, während die Gestalt des Überreichenden nicht mit Sicherheit zu deuten ist. Die Bibel ist also dem Manfred vor seiner Königskrönung im Jahre 1258 gewidmet worden. Ob sie von Anfang an für ihn geschrieben wurde ist eine andere Frage. Denn das Widmungsbild ist an ganz ungewohnter Stelle mitten in die den Schluß der Handschrift bildenden Erläuterungen der hebräischen Worte wie nachträglich eingefügt und hat im Stil nichts mit den übrigen Illustrationen gemein; die subscriptio aber steht auf einer Rasur, unter und neben der noch einige leider unlesbare Spuren einer älteren Widmung zu entdecken sind. Immerhin kann der zeitliche Abstand zwischen der Herstellung der Bibel und der neuen Dedikation an Manfred nicht erheblich sein. Das ergibt einmal der Stil ihres Initials, der sich nicht im geringsten von dem der übrigen Zierbuchstaben unterscheidet und dann vor allem die Identität des Schreibers. Wer der ist, darüber lassen sich freilich nur Vermutungen aufstellen. „Johensis" kann nichts anderes als Herkunftsbezeichnung sein, so auffallend auch das Alleinstehen einer solchen ohne Vornamen sein mag. „Aus Joha" übersetzt es Graf Erbach und denkt dabei an die Hohenstaufenstadt Gioia del Colle in der Provinz Bari oder an Gioia Samnitica bei Telese im Neapoli-

Digitized by Google

tanischen. Leider hat es der Verfasser versäumt, näher auf den paläographischen Charakter der Handschrift einzugehen und zu untersuchen, ob er sich mit dem gleichzeitiger süditalienischen Handschriften deckt. Ich bin nicht in der Lage, diese Lücke auszufüllen. Immerhin scheint mir ein transalpiner Einschlag in dieser lebendigen, mit heftigen Biegungen und Kontrasten der Linienstärke arbeitenden Schrift nicht ausgeschlossen zu sein. Aber daß die Bibel im hohenstaufischen Gebiet in Süditalien geschrieben und ausgemalt ist, daran zu zweifeln sehe ich keinen Grund. Und dann ist Anlage und Stilcharakter ihrer künstlerischen Ausschmückung von der größten Bedeutung. Diese läßt sich nämlich nicht erklären ohne die Annahme weitgehenden nordischen Einflusses, ja ganz bestimmter Vorlagen aus dem Kreise der gleichzeitigen französisch-englischen Bibelillustration. Das hat Graf Erbach eingehend bewiesen. Schon das verhältnismäßig kleine Format der Bibel (269—182 mm) ist damals in Italien nicht gebräuchlich, im Norden häufig, ja vielfach beträchtlich unterboten. Von dort aber stammt vor allem der Illustrationstypus: Rankeninitialen am Eingang eines jeden Buches mit einem auf den Verfasser oder den Inhalt dieses Buches bezüglichen Bild darin und Abzweigungen einzelner Blätter oder längerer Ranken mit schön geschwungenen Endigungen. Auch der Stil der Figuren mutet zunächst durchaus französisch an, wenn er sich auch qualitativ nicht mit der grade damals zu ihrem Höhepunkte sich entwickelnden französischen Malerei messen kann. Erst allmählich entdeckt man Züge, die auf italienischen Ursprung weisen: die plastische Modellierung der Gesichter und einzelne deutliche Byzantinismen, wie sie besonders die Köpfe des Paulus und Jakobus auf Taf. XI und XII zeigen. Die Ikonographie ist weniger stark von den französisch-englischen Vorbildern beherrscht; nur einige Szenen verraten deren Kenntnis, wobei der Anschluß teils an etwa gleichzeitige, teils an weiter zurückliegende Redaktionen geschieht. Daneben stehen italienische Typen und einige selbständige oder wenigstens anderweit nicht zu belegende Kompositionen wie der kniende Hieronymus vor Christus am Eingang und das sonderbare, fast ganzseitige Bild der Gesetzesverleihung. Jedenfalls hat dem Maler keine einheitliche Vorlage zu Gebote gestanden, sondern er hat teils aus verschiedenartigen und meist geringwertigen Handschriften, teils aus der Erinnerung geschöpft, wobei er denn oft zu eigenartigen, meist aber zu stark verkümmerten Fassungen seiner Szenen gelangt. Damit ist zugegeben, daß der Manfredbibel kein hoher Kunstwert zuzusprechen ist. Aber ihre kunstgeschichtliche Bedeutung ist groß. Sie ist ein Beispiel für das Eindringen des französischen Stils in die italienische Kunst, für das ja auch die hohenstaufische Architektur denkwürdige Belege bietet. In der Malerei war ein so frühes Zeugnis dieses für die weitere Entwicklung der italienischen Kunst so wichtigen Prozesses bisher nicht bekannt. Neben der Feststellung dieser Tatsache beruht der Wert des vorliegenden Buches in den reichen ikonographischen Exkursen, die uns hoffen lassen, daß der Verfasser uns noch einmal eine systematische Darstellung der mittelalterlichen Bibelillustration beschert.

Vitzthum.

TRIFON TRAPESNIKOFF: Die Porträtdarstellungen der Mediceer des XV. Jahrhunderts. Mit 60 Abbildungen auf 36 Tafeln. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1909.

Bildnisse der Medici! Die Kunstgeschichte kennt wenige Themata von solch' suggestivem Reiz, denn nur wenige lassen eine derartig vielfältige Möglichkeit des Gestaltens zu, da könnte zunächst an den Porträts einer einzigen Familie die ganze Entwicklung der florentiner Bildniskunst gezeigt werden, und da jedes Porträt immer auch ein kulturhistorisches Dokument bedeutet, so ließe sich aus den Darstellungen der Medici vom Quattrocento bis zum Rokoko die Psychologie der Zeit herauslesen, und endlich, wäre es nicht lockend, in einer medicäischen Ahnengalerie zu studieren, wie gewisse Eigentümlichkeiten der Gesichts- und Schädelbildung sich gleich „einer ewigen Krankheit" forterben, wie ein Familientypus sich herausbildet, allmählich entartet, um endlich seine eigene Karikatur zu werden? Daß Trapesnikoff der Versuchung, uns dieses Buch zu schenken, mannhaft widerstand, bleibt zu bedauern; denn die Vorrede und manches kluge Wort seines Textes beweisen, daß er mehr gekonnt hätte, als bloß die Ikonographie der Mediciporträts des Quattrocento zusammenzustellen. Und eigentlich ist auch diese nicht ganz vollständig, warum fehlen der alte Pierfrancesco und vor allem Piero di Lorenzo de' Medici? Im übrigen läßt sich dieser Arbeit nur das Beste nachsagen; sie ist fleißig, gründlich und die wenigen Ausstellungen, die zu machen sind, betreffen bloß gleichgültige Dinge. Sie seien hier nach den Kapiteln von Trapesnikoffs Buch vermerkt.

Digitized by Google

Giovanni Bicci de' Medici (S. 4). Die Eintragung vom Jahre 1553 (Florenz, R. Archivio di Stato Guardaroba: Ricordi. Filza 26, Bl. 29 lautet nicht: „Ricordo adi detto come il barigiel hebe 2 quadri dentrovi Joanni Bicci de Medici per ricavarlo", was keinen rechten Sinn ergibt, sondern „Ricordo etc. hebe ~~da~~ quadro etc.", d. h. dieser barigiel (das ist ein Eigenname), bekam ein Gemälde, das Doppelporträt mit den Bildnissen der Giovanni Bicci und Bartolommeo Valori, um das Porträt des Medici „herauszunehmen" (ricavare). Als er dann natürlich zwei Bildnisse ablieferte, jenes des Giovanni Bicci, das sich in den Uffizien befindet und das heute nicht mehr nachweisbare des Valori, wurde im Rechnungsbuch das „un" (sc. quadro) durchgestrichen und eine „2" darüber geschrieben. Auf dieses Porträt geht auch das lebensgroße Bildnis des Giovanni Bicci im Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti zurück. Trapesnikoff hat es dem Alessandro Allori zugewiesen, und wie inzwischen Odoardi Giglioli nachwies, rührt es auch von diesem Künstler her. Dagegen irrte Trapesnikoff, wenn er, gestützt auf Berichte Baldinuccis und Sopranis die übrigen ebenfalls lebensgroßen Mediceerporträts dieses düsteren Ganges, sämtlich für Schöpfungen des Genuesen Paggi hielt. Nach Gigliolis Forschungen (s. „Rivista d'arte" 1909, p. 321ff.) malte nämlich Paggi von den hier in Betracht kommenden Bildnissen nur das des Piero il Gottoso; jenes des alten Cosimo ist von Allessandro Pieroni, Giovanni di Ciosimo und Giuliano di Piero malte Santi di Tito und das vortrefflichste Porträt der ganzen Serie, das des Magnifico schuf Girolamo Marchietti.

Cosimo de' Medici S. 19 u. 20. Auf dem Fresko Filippino Lippis „die Auferweckung des Königsohnes" in der Brancacci-Kapelle ist nach Trapesnikoff in dem Mann, rechts neben dem thronenden Richter Cosimo de' Medici porträtiert. Ich glaube dies nicht. Die Ähnlichkeit mit seinen authentischen Bildnissen scheint mir nicht zwingend genug, und gerade diesem Typus begegnet man bisweilen in der Kunst des florentinischen Quattrocento. Vergleicht man z. B. das auf eine anonyme Medaille zurückgehende Porträt des Coluccio Salutati von Altissimo im Korridor zwischen den Uffizien und dem Palazzo Pitti mit diesem Kopf, so würde man die beiden Persönlichkeiten unbedenklich miteinander identifizieren — und damit auch einen Fehler begehen. Und hätte Vasari, der bei der Beschreibung dieses Freskos so vieler Porträts gedenkt, das eines Cosimo de' Medici, wenn die Tradition ein solches hier kannte, nicht ganz besonders erwähnt? Er ließ sich doch kaum eine Gelegenheit entgehen, dem regierenden Hause in in irgend einer Form seine Reverenz zu erweisen.

Lorenzo de' Medici (S. 65). In der Porträtminiatur der Sammlung Valton zu Paris konstatiert Trapesnikoff den „Einfluß von Vasaris Uffizienbild". Aber die Miniatur wurde gewiß vor dem zweiten Decennium des Cinquecento gemalt und das Haupt Lorenzos ist eine ziemlich getreue Kopie nach der auch von Trapesnikoff reproduzierten Medaille des Niccolo Sforzore Spinelli.

Giuliano de' Medici. Ergänzend sei hinzugefügt, daß die Czartoryski-Galerie zu Krakau eine Wiederholung des Porträts der Sammlung Morelli in Bergamo besitzt. Bei dieser Kopie, die ungefähr zwischen den Jahren 1525—1530 entstanden sein mag, ist das Kostüm Giulianos ins Cinquecentistisch-Pompöse gewandelt und auf dem einfarbig grauen Hintergrunde liest man: IVL. MED. CLEMENTIS VII. P. M. P.

Die gut ausgeführten Abbildungen bringen manches Interessante wie z. B. die selten reproduzierte Terrakottabüste des Magnifico aus dem Ashmolean-Museum zu Oxford, die Totenmaske Lorenzos mit ihrem unvergeßbaren Profil, und wer sich gern von einem weihevollen Gruseln überlaufen läßt, den „Genüßling vor der Historie" spielen mag, dem kann die Betrachtung der grinsenden Schädel von Lorenzo und Giuliano de' Medici zu Hamletstimmungen verhelfen oder die alte Canzone des Girolamo Benivieni wird ihm durch den Sinn gehen:

„Morti siam, come vedete;
Cosi morti vedren voi;
Fummo già come voi siete;
Vo' sarete come noi" . . . . .

Emil Schaeffer.

TANCRED BORENIUS, The painters of Vicenza (1480—1550). London, Chatto & Windus 1909.

Das Buch enthält die Monographien dreier Künstler, des Bartolommeo Montagna, seines Sohnes des Malers und Kupferstechers Benedetto Montagna und des Giovanni Buonconsiglio, in einem Anhange werden auch noch Werke von weniger namhaften Vicentiner Malern aufgezählt. Von seinen drei Hauptkünstlern aber bespricht Borenius Werk für Werk genau, indem er mit feinem Verständnis für die malerischen Qualitäten den künstlerischen Gehalt der Arbeiten darlegt. Auch die Literatur ist mit größtem Fleiße zusammengestellt und ver-

Digitized by Google

wertet. Bei Benedetto Montagna sind die Etats der Kupferstiche angegeben. Ein Werk des Montagna möchte ich noch hinzufügen, das Borenius entgangen ist. Es ist ein Halbfigurenbild der Madonna zwischen zwei musizierenden Engeln mit landschaftlichem Hintergrunde, im Hause des kürzlich verstorbenen Baron Giuseppe Sartorio in Triest. Das Bild trägt auf einem Cartellino die Bezeichnung „Bartolamus Montagna pinxit" und stammt, wie ich glaube, aus des Künstlers späteren Jahren. Dem Altarbilde in S. Maria del Vanzo zu Padua und der Madonna bei Avv. Cologna in Mailand ist es verwandt. Es findet sich abgebildet und kurz erwähnt in Giulio Caprin „Trieste" (Monografie illustrate, serie città artistiche).

Bezüglich des Buonconsiglio möchten wir nur wünschen, daß diese exakte Studie über den interessanten Künstler auch dazu beitragen möchte, daß ein aus dem Dogenpalaste stammendes großes Gemälde des Markuslöwen zwischen vier Heiligen in der kaiserlichen Galerie zu Wien zur Aufstellung gelange. Es befindet sich im Depot, auch Borenius hat es nicht gesehen und mir wurde es nur Dank des liebenswürdigen Entgegenkommens der Galerieleitung gezeigt. In der Wiener Sammlung würde dieses einzige und zugleich monumentale Beispiel der Schule von Vicenza vortrefflich wirken.

Sorgfältig gearbeitet, zuverlässig in seinen Angaben und ausgereift wird das Buch von Borenius für jeden, der sich mit der Geschichte der italienischen Malerei beschäftigt, unentbehrlich sein.

W. Suida.

ANDREA MANTEGNA, Des Meisters Gemälde und Kupferstiche in 200 Abbildungen herausgegeben von Fritz Knapp. Klassiker der Kunst XVI. Deutsche Verlagsanstalt. Stuttgart und Leipzig 1910. LIV und 189 Seiten geb. M. 8.—.

Der neuerschienene Band der Klassiker der Kunst unterscheidet sich rein äußerlich vorteilhaft von seinen Vorgängern durch ein neues Papier auf das die Bilder gedruckt sind. Statt des stark gekreideten, leicht brechenden weißen Papieres hat man ein gelbliches nicht glänzendes gewählt, auf das die Bilder in leichter Sepiatönung gesetzt sind. Sie wirken dadurch weicher und angenehmer, allerdings leicht auf Kosten der Deutlichkeit. Im Übrigen ist die Anordnung und Ausstattung die gleiche geblieben.

Knapp hat das große Material an Werken Mantegnas sowie alle ihm nahestehenden Bilder abgebildet und als Textabbildungen noch Zeichnungen oder Stiche nach Mantegna hinzugefügt. Leider sind die Tafeln, wie Knapp mitteilt vor dem Texte gedruckt und so stimmt des öfteren die Datierung unter den Bildern nicht mit der zumeist richtigeren und von Knapp vertretenen im Text und Register überein. Die Bilder sind nicht historisch sondern inhaltlich geordnet, eine Anordnung, die bei der oft sehr schwankenden Datierung ihre großen Vorzüge hat. Von den Fresken in Padua und Mantua sind die einzelnen Figuren und Köpfe noch einmal besonders abgebildet, dadurch das Studium sehr erleichternd.

Aus den frühen Werken streicht Knapp das Bild der Madonna mit dem aus Putten mit den Leidenswerkzeugen gebildeten Rahmen im Kaiser Friedrich-Museum in Berlin. In der Frühzeit ist Mantegna zarter und für eine spätere Zeit die Zeichnung zu unbeholfen. Knapp betont Verwandtschaft mit der Art des Bartolomeo Vivarini und weist es einem Paduaner dieser Zeit zu. Da es Squarcione sehr nahe steht, könnte es von einem seiner Schüler ausgeführt sein. Die Putten sind allerdings bedeutend mantegnesker als die Madonna gebildet.

Die Jacobusbilder aus der Eremitanikapelle versieht Knapp mit einem Fragezeichen. Trotz aller Verwandtschaft mit Pizolo haben wir es hier doch wohl mit frühen Arbeiten Mantegnas zu tun. Zumal die Behandlung der Körper und Gewänder in der „Vertreibung der Dämonen" sprechen dafür.

Die Himmelfahrt Mariä in der Eremitanikapelle entfernt Knapp aus Mantegnas Oeuvre und gibt sie wohl mit Recht Pizolo, der sich hier dann einmal zu einem hervorragenden Werke aufgeschwungen hat. Die Darbringung im Tempel der Gal. Stampalia in Venedig spricht Knapp als Kopie des Berliner Bildes an. Die Madonnen mit Heiligen in Hamburg, S. Weber, Turin und Verona versetzt er mit Recht in die Werkstatt Mantegnas. Das Veroneser Bild dürfte zudem in Verona entstanden sein und die Bezeichnung Buonsignori ihre Richtigkeit haben. Auch Thode hat schon darauf hingewiesen. Der Frankfurter Heilige mit gefälschter Bezeichnung der bisher Buonsignori oder Francesco Cossa genannt wurde, wird von Knapp Marco Zoppo gegeben, ohne daß ich ihm darin folgen könnte. Das Gonzagabildnis der Gal. Sciarra gibt Knapp mit Morelli, Buonsignori, das des Gianfrancesco Gonzaga in Bergamo versetzt er nach Venedig, dem Gentile Bellini weniger wohl als Carpaccio zugehörig. Die Elisabetta der Tribuna der Uffizien, datiert Knapp um 1515 frühestens, betont richtig den umbrischen Charakter der Land-

Digitized by Google

schaft und gibt es mit einem Fragezeichen Lorenzo Costa. Zum Schlusse bildet er noch die Petrarcaschen Triumphbilder der Alten Pinakothek in München ab, da sie trotz ihrer minderen Qualität Beziehung zu den verlorenen Mantegnaschen Arbeiten haben könnten.

Die sehr schwierige Datierung ist im allgemeinen gelungen.

Von den Stichen weist er „Die Geißelung Christi B 1", den Christus in der Vorhölle B 5, die Grablegung B 2, Kreuzabnahme B 4 und die Madonna in der Felsengrotte B 9 mit Kristeller in die Werkstatt, während Thode sie für Jugendwerke aus der Zeit der Jacobuslegende hält.

Die Einleitung bringt die Biographie des Meisters mit besonderer Berücksichtigung der Lösungen der zeichnerischen und kompositionellen Probleme.

Hanns Schulze.

HANS VON MAREES von Julius Meier-Graefe. Zweiter Band. München, R. Piper & Co., 1909.

Was uns die Kunst des Malers Hans von Marées bedeutet? Noch ist der Streit hierüber nicht zu Ende, und dieses so echt deutsche Zanken, mit welcher Etikette der Künstler zu versehen, in welches Schubfach ein Zettel, der seinen Namen trägt, einzuordnen sei, es will noch immer nicht verstummen. Daß niemals ein Schaffender nach ferneren Zielen ausgeschaut, niemals ein Wollen strenger und reiner war, darin stimmen die leidenschaftlichen und die kühleren Bewunderer des seltenen Mannes miteinander überein. Während die einen jedoch sich vor dem edlen Wollen des Hans von Marées beugen, auf das Geschaffene aber nur mit ehrfürchtiger Teilnahme blicken, in seinen Werken bloß, um eine Wendung Hildebrandts zu gebrauchen, „die gestammelte weite Welt" wiederfinden, flechten die andern nicht dem Anreger, sondern einem Vollender den Lorbeer zum Kranze und preisen „das Resultat seiner Fresken in Neapel als das schönste Wunder" dieser an Wundern überreichen Stadt. Aber zu welcher Partei man sich auch schlagen will, ob man in Marées den größten oder den zweitgrößten deutschen Monumentalmaler des XIX. Jahrhunderts verehrt, ob wir ihm seinen Platz links oder rechts, über oder unter Feuerbach anweisen, diesen mit verschwenderischem Reichtum ausgestatteten Katalog seines Werkes, den Meier-Gräfe als den zweiten Band einer groß angelegten Marées-Publikation zuerst erscheinen ließ, müssen alle freudig willkommen heißen, selbst jene, die des Glaubens sind das Hans von Marées solch eine umfängliche Biographie nicht „aushält". Dieses Buch stellt eine ungeheure Arbeitsleistung dar, die man um so höher bewerten muß, als Meier-Graefe die pedantische Akribie, mit der hier Hunderte von Studien und Zeichnungen ausgemessen und bis ins kleinste Detail beschrieben sind, seiner gewiß nicht zum Philogogischen neigenden Art nur in zähem Kampfe abgerungen haben wird. Das Staunen über Meier-Graefes Fleiß aber wird zum Respekt gegenüber jener um das treffende Adjektiv nie verlegenen Nüancierungskunst, die in den farbigen Analysen der Gemälde steckt, und die Bewunderung vor Meier-Graefes subtilem Sehen, vor seinem kolossalen Wortschatz bleibt selbst dann bestehen, wenn man, den Nutzen dieser Art Bildbeschreibung, die ja auch der Katalog des Kaiser-Friedrich-Museums von Meier-Graefe übernommen hat, nicht recht zu erkennen vermag. Dankens- und sehr beachtenswert zugleich sind die orientierenden Sätze, mit denen Meier-Graefe die Katalogisierung der Hauptschöpfungen einleitet, und hält der erste Band seines Werkes, dessen Disposition bereits die Überschriften der einzelnen Abteilungen des Kataloges verraten, was jene Exkurse versprechen, so wird er wohl zum Besten gehören, was Meier-Graefe, dieser ebenso feine wie reiche, ebenso bewegliche wie kapriziöse Geist uns bisher geschenkt hat.

Emil Schaeffer.

ROBERT BRUCK, Die Denkmalpflege im Königreiche Sachsen. Dresden, 1910. Gerhard Kühtmann. Brosch. M. 4.—, gebd. M. 5.—.

Das Buch soll dem gebildeten Publikum Wesen und Ziele der Denkmalpflege vorführen und dieser dadurch Verständnis schaffen bei den Laien, die leider noch allzu häufig jenen Bestrebungen gleichgültig, wenn nicht gar ablehnend gegenüberstehen. Jeder, der irgendwie mit praktischer Denkmalpflege zu tun hat, weiß ja, wie verständnislos sich häufig gerade diejenigen zur Denkmalpflege stellen, die von Amtswegen die ersten sein sollten, sie zu unterstützen. Den einfachsten Bauern kann man leichter von dem Wert der Erhaltung des Alten überzeugen, als einen in dieser Hinsicht bornierten „Gebildeten".

Bruck sucht sein Ziel dadurch zu erreichen, daß er an der Hand von urkundlichem Material die Entwicklung der Denkmalpflege im allgemeinen und speziell im Königreiche Sachsen aufzeigt. —

Digitized by Google

So die Geschichte dieses Zweiges kunsthistorischer Tätigkeit in aller Klarheit überblicken zu können, ist auch für den Fachmann von großem Interesse!

Der Verfasser gibt zunächst nach einigen einleitenden Worten einen „Überblick" über den Wandel der Anschauungen, soweit es sich um Denkmalpflege bei oder durch Erweiterung, Ergänzung usw. bestehender Denkmäler handelt. Er hat vor allem den Ausbau alter Gebäude wie Kirchen im Auge. Nicht besonders glücklich scheint mir da das gewählt oder gesagt zu sein, was der Verf. (S. 7) als Grund für das ästhetische Wohlgefallen an der Stilmischung in manchen alten Kirchen anführt: „Der Reiz des Alters" wirkt doch auch in stilreinen Kirchen auf uns, wenn sie nur alt sind. Und „die künstlerische Einheit", ist doch nicht an sich eine Folge der Stilmischung. Wohl ist sie vielfach vorhanden, aber nicht immer (man denke z. B. an den Kanzelpfeiler in der Danziger Marienkirche). — Auf derselben Seite weiter unten steht der Satz: „Ganz folgerichtig führte man nun (gemeint ist die nachahmende Periode der „historischen Stile" im XIX. Jahrhundert) wie in früheren Jahrhunderten in selbständiger eigener Kunstart die Arbeiten der Denkmalpflege in dem jeweiligen Modestile aus, romanisch, gotisch, Renaissance." Dazu möchte ich ein ganz bescheidenes Fragezeichen setzen: Sollte das wirklich für alle Fälle stimmen? Es steht auch mit dem, was kurz darauf gesagt wird, in Widerspruch: „auf die Stileinheit kam es in jener Zeit hauptsächlich an" — d. h. auf die stilistische Einheit des alten Baues und der späteren Zutaten. Deswegen warf man eben auch Dinge hinaus, die an sich zwar alt, gegenüber der Hauptsache aber jünger und im Stil von ihr verschieden waren.

Es folgen dann die Abschnitte „Organisation der Denkmalpflege (ein sehr interessanter Überblick über die Verhältnisse in verschiedenen Ländern), „Denkmalpfege in alter Zeit" und „Denkmalbegriff". Am Schlusse dieses Kapitels (S. 23) macht sich Bruck die Definition Alois Riegls zu eigen: „Jedes Werk von Menschenhand, das mindestens 60 Jahre alt ist, gilt als Denkmal." Wenn sich die Denkmalpflege durch die Zeitgrenze nicht abhalten läßt, im Notfalle auch jüngere Werke zu schützen, ist dagegen als Regel nichts einzuwenden. Aber das „jedes" geht entschieden zu weit! Man könnte eine Menge drastischer Beispiele anführen, die selbst der eifrigste Denkmalpfleger nicht als „Denkmäler" ansehen wird. Andererseits ist das „von Menschenhand" wieder eine Beschränkung, die aber für das vorliegende Buch ihre Berechtigung hat. —

Bruck kommt dann zur „Denkmalpflege im Königreich Sachsen" und bespricht hier zunächst die wichtige Rolle, die der „Kgl. Sächs. Altertumsverein" als lange Zeit einziges Organ der Denkmalpflege gespielt hat. Im nächsten Abschnitt wird die Bedeutung der „Museen" besprochen. Ich kann dem, was da auf S. 32 unten bis S. 36 gesagt wird, aus vollster Überzeugung zustimmen! Diesen Worten ist im Interesse der Sache in den beteiligten Kreisen die weitestgehende Beachtung zu wünschen. — Der folgende Abschnitt ist der Entwicklung der „Inventarisation" gewidmet. Hierbei sei der Hoffnung Ausdruck gegeben, daß die älteren Bände des sächsischen Inventarisationswerkes aus den 80er Jahren nach Vollendung des Ganzen einer Neubearbeitung mögen unterzogen werden. Wer einmal mit einem solchen Bande hat arbeiten müssen, wird mir bestätigen, daß er nicht das gefunden hat, was billigerweise zu erwarten ist. Die nächsten Kapitel gelten der „Kgl. Sächs. Kommission zur Erhaltung der Kunstdenkmäler" und dem „K. S. Denkmalarchiv", dessen Vorstand Bruck ist. — Nachdem dann „Gesetzliche Maßnahmen" d. h. Denkmalschutzgesetze besprochen worden sind, wird in den Kapiteln „Instandsetzungsarbeiten aus früherer Zeit", „Wandel in den Anschauungen" und „Beispiele von Instandsetzungen der Neuzeit" das im „Überblick" Gesagte an der Hand von Beispielen aus dem Königreich Sachsen des weiteren ausgeführt. Auf S. 101 findet sich der Satz: „Das Werk (Vorrichtung der Nikolaikirche in Geithain) verdient deshalb als eine frühe nicht stilvolle Instandsetzung eines im wesentlichen im alten Zustande erhaltenen Kircheninnern vollste Beachtung." Die Wahl des Wortes „stilvoll" beruht wohl auf einem Versehen. Ich wenigstens würde hier „stilgerecht" vorziehen, da Stil in Verbindung mit voll nicht die hierher passende Bedeutung hat. Die Instandsetzung der Geithainer Kirche ist gerade „stilvoll", aber Gott sei Dank nicht „stilgerecht" im alten Sinne. — Ein „Nachtrag" berichtet über Grabmälerfunde in der Dresdener Sophienkirche und bietet Veranlassung auf eine geplante Publikation Brucks hierüber hinzuweisen. Im „Anhang" werden noch drei außersächsische, für die Geschichte der Denkmalpflege wichtige Urkunden abgedruckt.

Die wenigen Einzelheiten, in denen ich dem Verf. nicht zuzustimmen vermag, können die Ansicht, daß es sich hier um eine interessante Publikation handelt, nicht beeinträchtigen. Hoffen wir, daß die gut gedruckte Schrift ihren Zweck erreicht. Was mich daran zweifeln läßt, ist der

Digitized by Google

Preis. Soweit ich das in Betracht kommende Publikum kenne, kauft es solche Bücher ohne Bilder nicht, wenn sie vier oder fünf Mark kosten. Und es wäre doch zu wünschen, daß jeder Geistliche und Lehrer auf dem Lande, jeder gebildete Landwirt und andere mehr es lesen. Roch.

NOCHMALS DER MARTINUSMEISTER

Der unlängst erschienene große Katalog der plastischen Werke im Germanischen Nationalmuseum von Dr. W. Josephi nimmt in einer Weise Stellung zu meinem Aufsatz über den Meister des Berliner Martinus in den Monatsheften (Jahrg. II, Heft 7, S. 338ff.), daß ich mich zu einigen Anfragen an den Autor genötigt sehe.

Seite 195 bei Nr. 332 des Kataloges steht: ‚P. F. Schmidt . . . . hält die Figur (des Evangelisten Johannes in Nürnberg) ohne zwingende Gründe für eine freie Kopie der Figur in Aufsatz des . . . Hochaltars der Kilianskirche zu Heilbronn und für eine Schularbeit dieses Meisters.“ Das Wesentliche an meinen Ausführungen ist hier gar nicht wiedergegeben, so daß die einzeln herausgegriffenen Worte einen ganz falschen Sinn erhalten: das Wesentliche war und ist mir „in diesem Zusammenhang“ die „gewisse Anlehnung an Riemenschneiders Art“ in der Nürnberger Figur. Im knappen Rahmen einer Anmerkung, in der diese Worte sozusagen auch stehen (Monatshefte, S. 355, A. 1) konnte ich unbesorgt auf die starken Ähnlichkeiten der Motive in den fraglichen Figuren den Nachdruck legen, da ich voraussetzen durfte, daß man die Anmerkung nicht für sich, sondern im Zusammenhang verstehen würde; in diesem deutet sie nur auf das Bindeglied zwischen Hans von Heilbronn und Riemenschneider hin, das die Nürnberger Figur darstellt. An Herrn Dr. Josephi, der diesen Zusammenhang, scheint es, nicht gesehen hat, ist es nun zu erklären, welche „zwingenden Gründe“ er hat, die Ähnlichkeit der Motive bei beiden Figuren zu leugnen. Es kommen Kopf und Arme in Betracht.

Nr. 396—398 (S 239f.) sind die 3 Statuen, die ich dem Martinusmeister zugeteilt habe. Diese Zuteilung ist nach dem Katalog gleichfalls „ohne zwingenden Grund.“ Ich habe an zit. Ort S. 340ff. versucht, meine Gründe für diese Zusammengehörigkeit — die Haack schon vor mir wenigstens für den Laurentius erkannt hatte — durch stilkritische Analyse klarzulegen. Es entspricht nun nicht ganz den wissenschaftlichen Gepflogenheiten, dergleichen mit 3 Worten und ohne Gründe seinerseits abzutun, und sei es auch in einem Katalog. Ich darf deshalb wohl die Hoffnung aussprechen, von Herrn Dr. Josephi demnächst eine genau begründete Erklärung für diese Ablehnung veröffentlicht zu sehen. Man kann ja über stilkritische Zuschreibungen streiten, aber es muß dann auch ein richtiger Streit sein, nicht ein apodiktisches Dekretieren von oben herab. Vielleicht erfahren wir bei dieser Gelegenheit auch von Herrn Josephi oder Herrn Halm die Gründe ihrer vermutungsweisen Zuteilung an Bayern. Wo sind die Parallelen? Sie müßten schon sehr schlagend sein, und wir könnten alsdann auch Meister Backoffen aus Mainz zu den Bayern rechnen. Viel eher noch als den Martinusmeister! Und warum nicht auch den Breisacher Hochaltar, den Lauterbacher und alles kurzum, was barocken Faltenstil in Süddeutschland hat? Ich bin gern bereit, mich eines Bessern belehren zu lassen; allein ich möchte Gründe sehen! Paul F. Schmidt.

Digitized by Google

RUNDSCHAU

ZEITSCHRIFT FÜR CHRISTL. KUNST.

Heft 8:

A. SCHNÜTGEN, Die Sammlung Schnütgen V. 1 Taf.

ANDREAS SCHMIDT, Pflege der kirchlichen Kunst in den Priesterseminarien. (Schluß).

JOS. BRAUN, Die englisch. Alabasteraltäre. 3 Abb.

JOS. BRAUN, Ein Portabile im Nationalmuseum zu Kopenhagen. 3 Abb.

DIE CHRISTLICHE KUNST.

VII. Jahrg., Heft 1:

FRANZ WOLTER, Zwei Münchener Ausstellungen. Die Jahresausstellung 1910 im Glaspalast und die I. Deutsche Juryfreie Kunstausstellung im städtischen Schrammsaal. 14 Abb. 1 Taf.

M. HERBERT, Die Abteilung für Trachten und Volkskunst auf der oberpfälzischen Ausstellung in Regensburg.

ERNST STÖCKHARDT, Nicolo Barabino. I.

J. A. ENDRES, Eine Regensburger Holzskulptur um 1300. 3 Abb.
Ein im Besitze des Domdekans W. Schreiner, Regensburg, befindliches Stück.

HANS SCHMIDKUNZ, Berliner Sezession 1910.

LÜTHGEN, Zur Achenbach-Nachlaß-Ausstellung in Düsseldorf.

ULRICH SCHMIDT, Albin Egger-Lienz. 10 Abb.

ZEITSCHR. FÜR BILDENDE KUNST.

November:

M. J. FRIEDLÄNDER, Cranachs Katharinen-Altar von 1506. (4 Abb.)
Der Verf. glaubt in englischem Privatbesitz Flügel zu einem Altar des Lukas Cranach vom Jahre 1506 (Altar in der Dresdener Galerie, die Marter der hl. Katherina darstellend) aufgefunden zu haben und vermutet, daß die von ihm entdeckten Flügeltafeln aus der Torgauer Marienkirche stammen.

PAUL SCHUBRING, Die Sammlung Nemes in Budapest. (1 Taf. u. 13 Abb.)

GEORG GRONAU, Die „Hessen", eine neue Künstlergruppe. (1 Rad., 11 Abb.)

ANNA RECHBERG, Die französische Ausstellung im Leipziger Kunstverein. (10 Abb.)

KUNST UND KÜNSTLER.

Heft 2:

ERICH HANKE, Max Slevogt. (2 Abb.)

KARL SCHEFFLER, Alfred Messel. (9 Abb.)

EMIL WALDMANN, Französische Bilder in amerikanischem Privatbesitz. (12 Abb.)

GUSTAV PAULI, Hildebrands Bismarckdenkmal in Bremen. (2 Abb.)

CURT HERMANN, Der Kampf um den Stil.

KUNST UND KUNSTHANDWERK.

Heft 10:

ALFRED WALCHER VON MOLTHEIM. Architekt Elia Castello und die Wandfliesenkeramik in Salzburg. (14 Abb.)

WALTER STENGEL, Der Schutt der Nürnberger Fayence-Manufaktur. (24 Abb.)

CLARA RUGE, Dekorative Kunst im New Yorker Metropolitan Museum. (6 Abb.)

DER CICERONE.

Heft 21:

L. DESHAIRS, Paris. Der chinesische Geschmack des 18. Jahrh. in Frankreich. (6 Abb. davon 2 auf 1 Taf.)

O. RIESEBIETER, Zerbster Fayencen. (10 Abb. davon 2 auf 1 Taf.)

Heft 22:

LEO BALET, Die Ludwigsburger Porzellanmodelle von Domenico Ferretti 1762 bis 1765. (10 Abb.)

WALTER BOMBE, Vom Marmordavid Michelangelos und von anderen Florentiner Kunstdenkmälern. (1 Abb.)

KUNSTGESCHICHTL. JAHRBUCH DER K. K. ZENTRALKOMMISSION FÜR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER KUNST- UND HISTOR. DENKMALE.

Heft III und IV:

ALFRED STIX, Die Plastik der frühgotischen Periode in Mainz.

OSKAR POLLAK, Antonio del Grande, ein unbekannter römischer Architekt des XVII. Jahrh.

HANS TIETZE, Wiener Gotik im XVIII. Jahrh.

KURT RATHE, Ein unbekanntes Werk des Veit Stoß in Wien.

JAHRBUCH D. KGL. PREUSS. KUNSTSAMMLUNGEN.

Heft IV:

ERNST COHN-WIENER, Die Wetzlarer Plastik des XIII. Jahrh. und der Meister der Bamberger Adamspforte. (1 Taf. u. 18 Abb.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, Eine Bildnisstudie Jean Fouquets. (1 Taf. 2 Abb.)

ERNST DIEZ, Bemalte Elfenbeinkästchen und Pyxiden der islamischen Kunst. (1 Taf. 4 Abb.)

MAX J. FRIEDLÄNDER, Das Jüngste Gericht Colyn de Coters. (1 Taf.)

HANS KOEGLER, Hans Holbeins d. J. Holzschnitte für Sebastian Münsters „Instrument über die zwei Lichter". (1 Doppeltaf. 22 Abb.)

THE BURLINGTON MAGAZINE.

November:

EUGÉNIE STRONG, Daphnephoros (The Laurel-Bearer). (3 Taf.)

Digitized by Google

LAURENCE BINYON, Chinese paintings in the British Museum. II. (5 Abb.)

R. MEYER-RIEFSTAHL, Vincent van Gogh. I. (4 Abb.)

W. G. THOMSON, Hispano-Moresque Carpets. (1 farb. Taf. 16 Abb.)

HENRY NEWTON VEITCH, Sheffield Plate: The period of registered marks. (7 Abb. auf 3 Taf.)

THE ART JOURNAL.

Christmas Number:

RUDOLF DIRCKS, Sir Lawrence Alma-Tadema, O. M. R. A. (50 Abb., 4 f. Taf.)

RASSEGNA D'ARTE.

fasc. 9.

LAUDEDEO TESTI, Vittore Pisano o Pisanus pictor. Datazione di opere del Pisanello (11 Abb.).

Polemisiert mit Biadego wegen der Datierung des Monumento Brenzoni in S. Fermo zu Verona, das er zwischen 1425 und 1432 ansetzt und bestreitet die Richtigkeit der B.schen Vornamenshypothese (Antonio statt des altbezeugten Vittore).

GIORGIO BERNARDINI, Alcuni dipinti della Galleria Borghese (6 Abb.).

Umtaufen einiger venezianischer Bilder: Madonna mit Kind, bei Morelli Bissolo, an Catena, Jünglingsporträt, bisher Schule der Bellini, an die Schule Palmas, Judith, bisher Giorgione-Richtung, an Savoldo, Liebesszene, bei Berenson Cariani, an die Schule C.s (unter der Abb. steht die vom Verf. bestrittene Benennung).

GUIDO CAGNOLA, Una tavola poco nota di Bartolommeo Montagna.

Sa. Conversazione in S. Giovanni Ilarione (Vicenza).

JOSEPH BRECK, Un dipinto del Cavazzola.

Sa. Conversazione in Engelwood (Amerika), Sammlung Platt.

---

fasc. 10:

GUSTAVO FRIZZONI, L'Inventario generale dei disegni nei Musei del Louvre e di Versailles (55 Abb.).

Berücksichtigt besonders Bouchardon, David, Boucher. Die Angabe, daß der h. Andreas auf S. 149 nach Bernini kopiert sei, ist irrtümlich. Das Vorbild ist vielmehr Duquesnoy. Abb. 28 auf S. 153 von M. Corneille nach einer Radierung von P. F. Mola.

L. CAMPI, Un ritratto di Fra Vittore Ghislandi nella Galleria di Colonia. (Abb.)

Bisher Kupetzky zugeschrieben; die neue Benennung überzeugend.

PIETRO TOESCA, Le miniature dell' elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti (4 Abb.).

1403 zu datieren, in der Art des Michelino da Benozzo.

A. BALLETTI, Transizioni e filtrazioni d'Arte. Madonne scolpite nel Reggiano (3 Abb.)

Kreuzungen lombardischer und florentinischer Einflüsse in der Quattrocentoplastik der Emilia.

V. Il Castello di Trezzo (4 Abb.).

GIORGIO BERNARDINI, Per un dipinto nella Galleria Borghese della scuola Bellinesca.

Nachtrag zu dem Artikel in fasc. 9.

G. C., Esposizione di arte maomettana a Monaco (7 Abb.).

RIVISTA D'ARTE.

fasc. 3—4.

PELEO BACCI, La pieve di S. Giovanni a Campiglia Marittima construita da mo. Matteo (6 Abb.).

Interpretation einer lateinischen Inschrift, die Architekt und Datum des Baues (1109—1117) angibt.

ODOARDO H. GIGLIOLI, Di una lunetta del Poccetti nel chiostro grande della SS. Annunziata (5 Abb.).

Datierung (1606) und Nachweis des Auftraggebers (Carlini) der Lunette mit Gründung des Klosters Monte Senario. Vorzeichnungen in den Uffizien.

MARIO SALMI, Una tavola primitiva nella Chiesa di S. Francesco a Pisa (2 Abb.).

Nähert die besprochene Tafel einem bezeichneten und datierten (1235) Werk des Bonaventura Berlinghieri in Pescia.

GIOVANNI POGGI, L'antico altare del Battistero fiorentino (6 Abb.).

Rekonstruktion mit Hilfe der Dokumente.

OPERE D'ARTE IGNOTE O POCO NOTE. Grabmal in Massa — Kruzifix von Baccio da Montelupo in Arezzo (Abb.).

APPUNTI D'ARCHIVIO. Note su Filippino Lippi.

LA BIBLIOFILIA (Florenz, Leo S. Olschki).

fasc. 2:

A. BLANCHET, Le papier et sa fabrication à travers les âges (24 Abb.).

LEO S. OLSCHKI, Livres inconnus des bibliographes (5 Abb.).

Speculum Laicorum (Speygel der leyen). Lübeck 1496.

---

fasc. 3—4:

C. MAZZI, Ricordi del Savonarola ed aneddoti in un anonimo Diario della Corte pontificia (1 Abb.).

LUIGI ZAMBRA, I manoscritti italiani nella Biblioteca Széchényi del Museo Nazionale Ungherese di Budapest.

CARLO FRATI, Bollettino Bibliografico Marciano (3 Abb.).

Neuere Publikationen über Codices und graphische Arbeiten in der Biblioteca Marciana in Venedig.

---

fasc. 5—6:

CH. HÜLSEN, Le illustrazioni della Hypnerotomachia Polifili e le antichità di Roma (13 Abb.).

Erklärt mehrere „Phantasiebauten" der Hypnerotomachia aus der Nachahmung römischer Altertümer. Die Aufnahmen dieser fallen nach H. in die Zeit von 1475—1490.

Digitized by Google

BOLLETINO DEL MUSEO CIVICO DI PADOVA.

Num. 4—6:

ZANOLLI VELIO, Di un antichissimo scheletro scoperto in territorio di Camin. (1 Abb.)

RIZZOLI LUIGI jun., Altro contributo alla numismatica padovana. (5 Abb.)

MOSCHETTI ANDREA, Bartolommeo da Bologna, orefice del sec. XV e il grande tabernacolo del Duomo di Padova. (4 Taf. 3 Abb.)

CESSI ROBERTO, La biblioteca di Prosdocimo de' Conti.

RONCHI OLIVIERO, Una medaglia padovana inedita commemorante Francesco I. d'Austria. (1 Abb.)

ORIENTALISCHES ARCHIV.

Heft 1:

CORNELIUS GURLITT, Die Bauten Adrianopels. (7 Abb.)

JOSEF STRZYGOWSKI, Kara-Amid. (7 Abb.)

PHILIPP WALTER SCHULZ, Die islamische Malerei. (16 Abb.)

A. NÖLDEKE, Zur Kenntnis der Keramik von Raqqa, Rhages und Sultanabad. (10 Abb.)

JULIUS KURTH, Sharaku-Probleme. Ein Kapitel zur Geschichte des japanischen Farbholzschnittes. (6 Abb.)

NEUE BÜCHER

B. KRYSTAL. Wie ist Kunstgeschichte als Wissenschaft möglich? Halle a. S. Verlag von Max Niemeyer. 1910.

Ein wertvoller Beitrag zur Theorie und Methodik der Kunstgeschichte. Aus einer knappen, erschöpfenden Charakteristik der psychologischen und psychologistischen Ästhetik, gewinnt Verfasser den Begriff der kritischen Ästhetik. Nur diese, als Prinzipienwissenschaft der reinen, künstlerischen Gestaltung, kann den Kunstwissenschaften zugrunde liegen. Das Problem der Geschichtswissenschaft, auf das besondere Gebiet der Kunstgeschichte bezogen, wird gelöst dadurch, daß die Kunstgeschichte als ästhetische Disziplin gefaßt wird, die durch ihre kritischen Voraussetzungen die Möglichkeit einer Systematik zulasse. Indem die Kunstgeschichte dahin bestimmt wird, daß sie die Objektivierungen der künstlerischen Gestaltung, die die Entwicklung des Kunstuniversums ausmachen, zu einem einheitlichen Objekt zusammenzufassen habe, wird sie zu ihrer Orientierung auf die Kunstwissenschaft verwiesen. Für die Kunstgeschichte als Objektswissenschaft kann nur eine konstruktive Methode Geltung besitzen. Näher bestimmt wird diese durch die kunstkritische Methode, die zugleich kunstästhetisch ist; daher denn auch die Bestimmung und Begründung derselben in letzter Instanz ein Problem der kritischen Ästhetik ist. G. E. Lüthgen.

LEO STERNBERG. Limburg als Kunststätte. Zeichnungen von Hans Aulmann. (Mitteilungen der Vereinigung zur Förderung der Künste in Hessen usw.). 1910.

Ein gut ausgestattetes Heft, dessen Hauptzweck: Zuneigung zu der alten Lahnstadt zu erwecken, vortrefflich erfüllt ist. Der Text will nichts weniger als kunsthistorische Details geben; eine sehr wohltuende Wärme des Tons, ein gewisser Schwung der geschichtlichen Darstellung, vor allem in der Schilderung des Dombaus, machen die Lektüre angenehm. Der Mangel an kunstwissenschaftlicher Vertiefung macht sich wenig fühlbar. Die Zeichnungen, wenn auch stark im Banne von Ubbelohde, geben den Charakter der altertümlichen Stadt hübsch wieder. Man hätte allerdings etwas mehr Architektur vom Dom gewünscht. P. F. S.

FLUGSCHRIFTEN DES VEREINES zum Schutze und zur Erhaltung der Kunstdenkmäler Wiens und Niederösterreichs N. Das Wiener Stadtbild von Hans Tietze. Wien und Leipzig 1910. Carl Fromme. 40 h.

AUGUST MAU, Führer durch Pompeji. (5. Aufl. bearbeitet von Walter Barthel. Verlag Wilhelm Engelmann, Leipzig.

HENRI BLOMME, La maison de Rubens. G. Van Oest & Cie., Brüssel.

A. v. OECHELHÄUSER, Denkmalpflege. I. Bd. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

DR. WALTHER ROTHES, Christus, Des Heilandes Leben, Leiden, Sterben und Verherrlichung in der bildenden Kunst aller Jahrhunderte. Verlag J. P. Bachem, Aachen.

HUGO VON REININGHAUS, Demarkationslinien der Modernen Kunst. F. Bruckmann A.-G., München.

PAUL HARTMANN, Die Gotische Monumental-Plastik in Schwaben. Preis M. 36.—, Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

PROF. O. FRITSCH, Römische Gefäße aus Terra Sigillata von Riegel am Kaiserstuhl. (Veröffentlichungen des Karlsruher Altertumsvereins. 4. Heft 1910.) G. Braunsche Hofbuchdruckerei u. Verlag, Karlsruhe. Preis geh. M. 5.—.

FRANCISCO De HOLLANDA, Quatre dialogues sur la peinture. (Mis en français par Léo Roûanet.) Honoré Champion, Editeur, Paris. Preis fr. 5.—,

DR. CARL ROSCHER, Führer durch die Kgl. Gemäldegalerie zu Dresden. Verlag Gerhard Kühtmann, Dresden. M. 2.—.

JULIUS MEIER-GRÄFE, Paul Cézanne. Verlag R. Piper & Co., München. Mit 40 Abb. M. 3.—.

JULIUS MEIER-GRÄFE, Vincent van Gogh. Verlag R. Piper & Co., München. Mit 40 Abb. Preis M. 3.—.

DR. JULIUS KURTH, Sharaku. R. Piper & Co., München.

JOSEPH RÖGER, Die Bergzeichnung auf den älteren Karten. Ihr Verhältnis zur darstellenden Kunst. Theod. Riedels Buchhandlung, München. Preis M. 2.50.

PAUL HARTMANN UND EDMUND RENARD, Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, herausg. von Paul Clemen. 9 Bd. I. Die Kunstdenkmäler des Kreises Düren. L. Schwann, Düsseldorf.

Digitized by Google

MAX CREUTZ, Die Anfänge des monumentalen Stiles in Norddeutschland. Du Mont-Schaubergsche Buchhandlung, Köln.

PAUL BRANDT, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. Verlag Ferdinand Hirt & Sohn, Leipzig.

E. W. BREDT, Die Alpen und ihre Maler. Theodor Thomas, Verlag, Leipzig.

C. KNOLL UND DR. F. REUTHER, Die Kunst des Schmückens. Verl. Gerhard Kühtmann, Dresden. Mit 217 Abb. Preis geb. M. 10.—, geb. M. 12.—.

FR. J. J. BERTHIER des Frères-Prêcheurs, L'Eglise de la Minerve à Rome. Verl. M. Bretschneider, Rom.

BERNHARD KELLERMANN, Ein Spaziergang in Japan. Paul Cassirer, Verlag, Berlin.

LOVIS CORINTH, Das Leben Walter Leistikows. Ein Stück Berliner Kulturgeschichte. Paul Cassirer, Verlag, Berlin.

BEITRÄGE ZUR BAUWISSENSCHAFT. Herausgegeben von Cornelius Gurlitt. Verlag Ernst Wasmuth A.-G., Berlin.

Heft 8. Dr. ing. MARTIN HAMMITZSCH. Der moderne Theaterbau.

Heft 13. Dr. ing. H. WILDE. Brussa. Eine Entwicklungsgeschichte türkischer Architektur in Kleinasien unter den Osmanen.

Heft 14. Dipl.-Ing. ALFRED RÜDIGER. Die links der Elbe gelegenen Burgen im Königreich Sachsen.

Heft 15. Dr. ing. MAX NOVA, Die Stadttore der Mark Brandenburg im Mittelalter.

Heft 16. Dr. ing. OSCAR REUTHER, Das Wohnhaus in Bagdad und anderen Städten des Irak.

Hef 17. Dr. ing. EDUARD MORITZ, Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau.

Heft 18. Dr. ing. JULIUS JORDAN, Konstruktions-Elemente assyrischer Monumentalbauten.

CUST, The life of Benvenuto Cellini (Bell) 25 s. net.

Sir H. VON HERKOMER, The Herkomers, London (Macmillan), 7 s 6 d. net.

A. B. CHAMBERLAIN, George Romney, London (Methuen) 73 Taf. 12 s. 6 d. net.

F. WITTING, Vier Beiträge zur Geschichte der Baukunst Frankreichs. Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg. Preis M. 3.50.

NAUMANN, H., Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behältnis. Verlag J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel), Straßburg.

HOBSON, Worcester porcelain. A description of the ware from the Wall period to the present day. London (Quaritch) 36 Taf. Preis 6 s.

A. FONTAINE, Les collections de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Paris (Laurens) 12 Taf. Preis fr. 9.—.

WALTER ZWANZIGER, Dosso Dossi. Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Mit 20 Taf. in Lichtdruck. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

HERM. VOSS, Altdorfer und Wolf Huber. (Meister der Graphik. Bd. 3.) Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Preis geh. M. 12.—, geb. M. 14.—.

VALERIAN V. LOGA, Francisco de Goya. (Meister der Graphik. Bd. 4.) Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Preis geh. M. 16.—, geb. M. 18.—.

AUGUST GRISEBACH. Der Garten. Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung. Mit 88 Abb. auf 65 Taf. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Geh. M. 10.—, geb. M. 12.—.

KURT FREISE, Pieter Lastman. Sein Leben und seine Kunst. Mit 44 Abb. auf 12 Tafeln. Geh. M. 7.—, geb. M. 8.50. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

JONAS P. MEIER, Braunschweig (Stätten der Kultur. Bd. 27.) Preis geh. M. 3.—, geb. M. 5.— in Leder. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

FELIX LORENZ, Mailand (Stätten der Kultur. Bd. 25.) Preis geh. M. 3.—, geb. M. 4.—, in Leder M. 5.—. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

EMANUEL LÖWY, Die griechische Plastik. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig. Preis 2 handliche Bändchen à M. 3.— in Geschenkkassette. Bd. 1: Text. Bd. 2: 350 Abb. auf Taf.

O. V. GERSTFELDT U. E. STEINMANN, Pilgerfahrten in Italien. Mit 1 Titelbild u. 12 Tafeln. Geh. M. 6.—, geb. M. 7.50. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

SIGMUND BROMBERG-BYTKOWSKY, Kontemplative und extatische Kunst. Verlag Vereinsbuchdruckerei Lemberg.

DR. H. LUCKENBACH, Kunst und Geschichte. Verlag R. Oldenbourg, München. Kl. Ausg. M. 2.60.

ARTUR WEESE, Ferdinand Hodler. Verlag A. Franke, Bern. M. 4.—. (5 fr.)

PROF. DR. E. RAEHLMANN, Über die Maltechnik der Alten. Mit besonderer Berücksichtigung der römisch-pompejanischen Wandmalerei. Nebst einer Anleitung zur mikroskopischen Untersuchung der Kunstwerke. Mit 3 Taf. Preis br. M. 6.—. Verlag Georg Reimer, Berlin.

III. Jahrgang, Heft XII.

Herausgeber u. verantwortl. Redakteur Dr. GEORG BIERMANN, Leipzig, Liebigstr. 2.
Verlag von KLINKHARDT & BIERMANN, Leipzig.

Vertretung der Redaktion in BERLIN: Dr. JOHANNES SIEVERS, W 15, Emserstr. 22 I. / In MÜNCHEN: Dr. M. K. ROHE, München, Elisabethstr. 44. / In ÖSTERREICH: Dr. KURT RATHE, Wien I, Hegelgasse 21. / In ENGLAND: FRANK E. WASHBURN FREUND, Gaddeshill Lodge Eversley, Hauts. / In HOLLAND: Dr. KURT ERASMUS, Haag, Bookhorstsraat 22a. / In FRANKREICH: OTTO GRAUTOFF, Paris, Quai Bourbon 11.

Die Monatshefte für Kunstwissenschaft sind hervorgegangen aus den „Monatsheften der kunstwissenschaftlichen Literatur", die Dr. ERNST JAFFE und Dr. CURT SACHS begründeten.

Digitized by Google

A. S. DREY

Königl. Bayer. Hoflieferant

MÜNCHEN

Maximilianstraße 39

PARIS, 39 Rue La Boetie

Ausstellung

kostbarer Antiquitäten • Ein- und Verkauf wertvoller Skulpturen, Gemälde, Porzellane, Möbel und Antiquitäten jeder Art.

ONZE KUNST

Niederländische Kunstzeitschrift • Herausgeber: Dr. P. Buschmann jr.

Mitarbeiter: Mr. N. Beets / H. P. Berlage / J. de Bosschere / Dr. A. Bredius / Dr. Jos. Déstrée / Dr. Franz Dülberg / Georges Eekhoud / Dr. Max J. Friedländer / Alph. Germain / P. Haverkorn van Rijsewijk / Dr. C. Hofstede de Groot / Prof. Henri Hymans / Dr. R. Jacobsen / Paul Lafond / Paul Lambotte / Dr. Hans Jantzen / J. O. Kronig / G. H. Marius / Prof. Dr. W. Martin / Jac. Mesnil / Dr. A. Pit / Dr. Max Rooses / F. Schmidt-Degener / Prof. Dr. J. Six / W. Steenhoff / Dr. W. R. Valentiner / Prof. Dr. A. Vermeylen / Dr. Jan Veth / Prof. Dr. W. Vogelsang / Dr. Hermann Voss usw. usw.

Onze Kunst erscheint monatlich in reich illustrierten Heften von 40 bis 50 Seiten kl. 4° und bildet jährlich zwei glänzend ausgestattete Bände.

Abonnementspreis pro Jahr: Mk. 20.—
Einzelhefte . . . . . Mk. 2.40

Eine französische Ausgabe gleichen Inhalts erscheint unter dem Titel:

L'ART FLAMAND & HOLLANDAIS

Expedition: Rijnpoortvest 15, ANTWERPEN (Belgien).

Lewis & Simmons

Old Masters of the English, Dutch and Flemish Schools. Rare Porcelains, Furniture, Bronzes, etc., also decorative Objets d'Art of the XVI, XVII and XVIII Centuries.

75, Knightsbridge, London, S. W.

Hugo Heller & Cie.

Kunstsalon in Wien

Bauernmarkt 3

Permanente Ausstellung moderner Graphik / Großes Lager deutscher, englischer und französischer Radierungen, alter japanischer Holzschnitte, getunkter Papiere usw. Kleinplastiken.

Digitized by Google

Abb. 1. FRANCISCO PACHECO:
Bildnis des Luis de Vargas

Abb. 2. LUIS DE VARGAS: Das jüngste Gericht (obere Hälfte des jetzt zerstörten Freskogemäldes)

Zu: AUGUST L. MAYER, LUIS DE VARGAS

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 3. LUIS DE VARGAS: Anbetung der Hirten
Sevilla, Kathedrale

Abb. 4. LUIS DE VARGAS: La Gamba Sevilla, Kathedrale

Zu: AUGUST L. MAYER, LUIS DE VARGAS

Digitized by Google

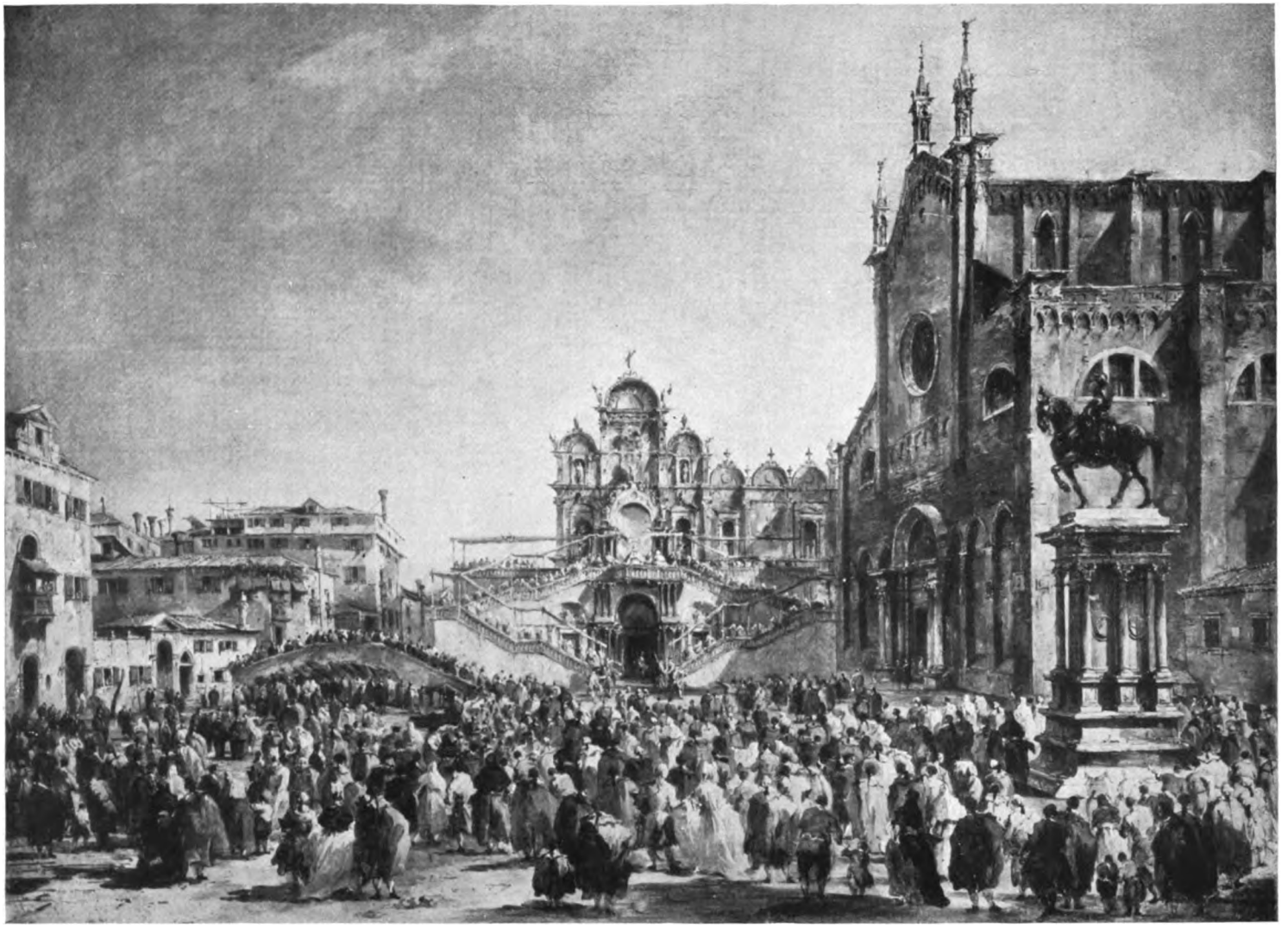
Digitized by Google

Abb. 5. LUIS DE VARGAS: Bildnis des Chantre Juan de Medina (Altar de la Gamba)

Abb. 6. LUIS DE VARGAS: Musizierender Engel (Altar de la Gamba)

Digitized by Google

Digitized by Google



FRANCESCO GUARDI: Pius VI. segnet die Venezianer — Oxford, Ashmolean Museum

Zu: GEORGE A. SIMONSON, EIN ZEREMONIENSTÜCK VON GUARDI IM ASHMOLEAN MUSEUM ZU OXFORD

Digitized by Google

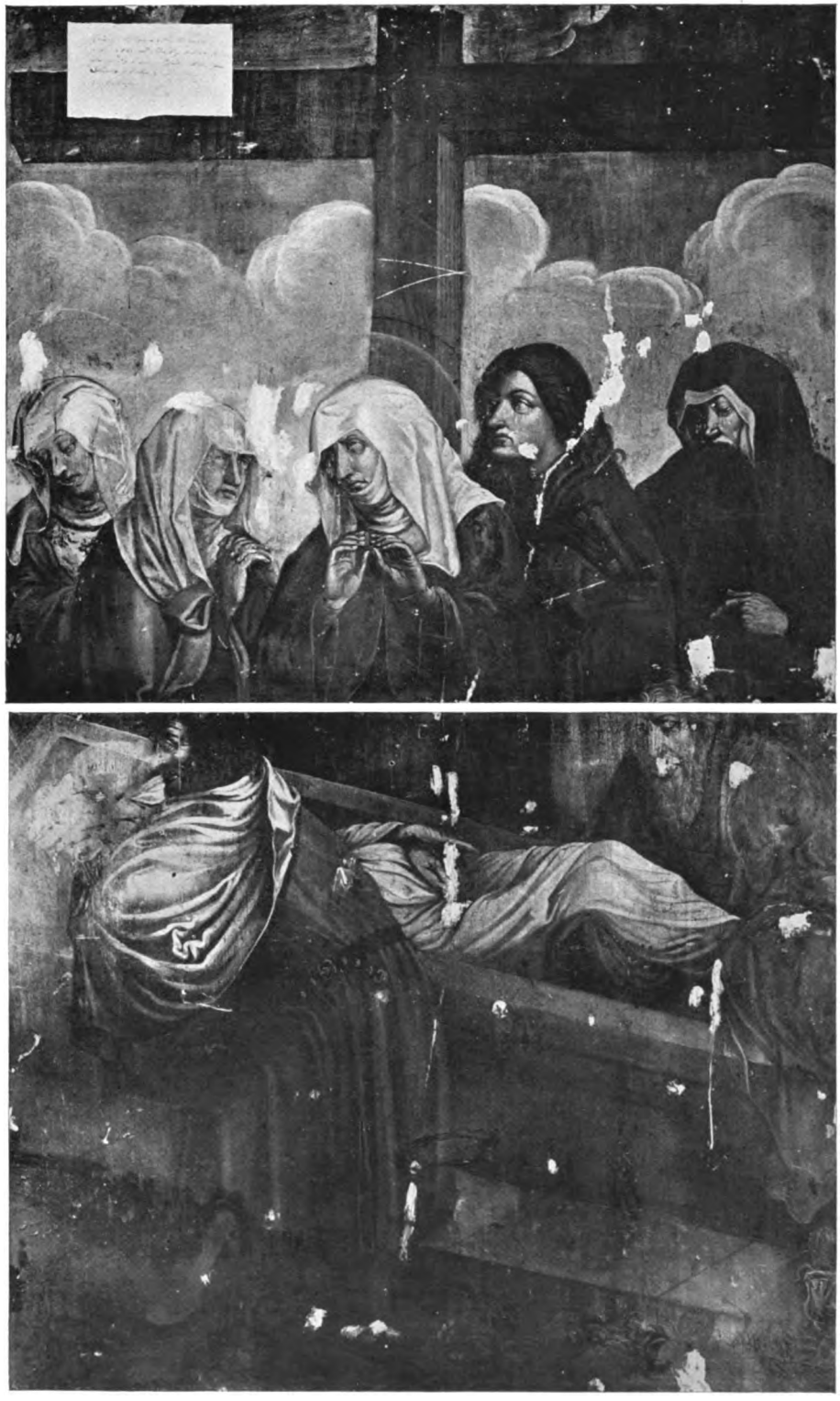
Digitized by Google

HANS MULTSCHER: Kreuzesprobe und Kreuztragung des Königs Heraklius
(Galerie S. D. des Fürsten von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee)

Zu: HELMUTH TH. BOSSERT, DREI NEUE GEMÄLDE VON HANS MULTSCHER

Digitized by Google

Digitized by Google



HANS MULTSCHER: Grablegung
(Galerie S. D. des Fürsten von Waldburg zu Wolfegg und Waldsee)

Zu: HELMUTH TH. BOSSERT, DREI NEUE GEMÄLDE VON HANS MULTSCHER

Digitized by Google

Digitized by Google

Zur Abwehr.

Im Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie 1909 Heft 5, S. 147ff. hat E. W. Moes den ersten, in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1910 Heft 8/9 S. 348ff. den zweiten Band meines beschreibenden und kritischen Verzeichnisses der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des XVII. Jahrhunderts in einer Weise kritisiert, die mich bereits nach dem Erscheinen des ersten Artikels zu einigen Bemerkungen im Vorwort des inzwischen erschienenen dritten Bandes veranlaßt hat, wobei ich zugleich in Aussicht stellte, eventuell näher auf diese Rezension zurückzukommen.

Wenn auch im allgemeinen jeglicher Antikritik abhold, fühle ich mich auch durch Zuraten mehrerer Fachgenossen veranlaßt, doch auf diese Rezensionen einzugehen, um zu zeigen, welchen Maßstab man für ihre Würdigung anzulegen hat.

Trotzdem Rez. II, S. 349 im selben Fach wie ich zu arbeiten angibt, merkt man davon in seiner Rezension sehr wenig. Mein Fach ist vor allem das Studium der Kunstwerke selbst. Ich halte es für meine wichtigste Aufgabe das Oeuvre eines Künstlers so vollständig wie nur irgend möglich zusammenzutragen, keine falschen Bilder als echt zu beschreiben, keine echten für falsch zu halten und nicht zu beschreiben. Für Rez. „liegt das Hauptverdienst in den sehr gewissenhaften und ausführlichen Beschreibungen der Bilder" und „ist die Anordnung meiner Notizen fast der allerwichtigste (!) Teil der Arbeit." Er erklärt es bereits für „fatal" und „schlimm", wenn ich Bilder in einer anderen Reihenfolge aufzähle, als in der, welche er für richtig hält. Über die eben erwähnte Hauptaufgabe des Werkes schweigt er. Er schweigt über die Vollständigkeit, über die zahlreichen noch nie in der Literatur erwähnten, von mir zum ersten Mal auf Grund von Selbstanschauung in das Oeuvre fast eines jeden Künstlers eingefügten Werke. Es ist ihm ganz einerlei, ob ich ein unbekanntes oder entlegenes, ein überschätztes oder in seinem Wert verkanntes Gemälde durch einen lobenden oder tadelnden Ausdruck zu charakterisieren versuche, denn derartige Zusätze sind für ihn aus dem Bösen (II 351 Sp. 1). Wenn ich ein Bild nicht erwähne, welches Rez. in seinen Notizen findet, so ist er ratlos und weiß nicht, ob ich es aus Versehen weggelassen habe oder für falsch halte.

Was soll man von einem Rezensenten denken, der nicht weiß, daß de Hooch's musizierende Gesellschaft auf der Amsterdamer Ausstellung von 1906 ein G. v. d. Eeckhout, daß der Metsu in Budapest ein Netscher, der Metsu in Lützschena ein Ochtervelt, der Dou bei Schubart kein Dou, der Cuyp bei Rothan ein H. de Meyer, der bei Favre ein J. van Strij und der Hahnenkampf Cuyps im Rijksmuseum augenscheinlich ein vlämisches Bild ist? Dies bedeutet doch das A. B. C. der Gemäldekritik; und wer dies nicht kennt, sollte sich lieber nicht darüber äußern.

Kritisiert jemand ein Werk, so kann er zwei Hauptpunkte besprechen, 1. das Programm des Werkes, 2. die Frage, ob das Programm richtig durchgeführt

Digitized by Google

ist. Es hat keinen Sinn einem Verfasser immer wieder über Punkte Vorwürfe zu machen, die nicht zu seinem Programm gehören: die Nicht-Erwähnung der falschen Bilder und Aufzählung der graphischen Reproduktionen. Der Rez. jedoch kann dies nicht unterlassen.

Kommt er künftig auf diese Punkte zurück, so wird dies vielleicht ein wertvoller Beitrag für ein anderes noch zu schreibendes Werk eines andern Verfassers werden, als Kritik meiner Arbeit geht sie aber an ihr vorbei.

Wenn dem Rez. etwas merkwürdig, ungewöhnlich vorkommt, nimmt er sich nicht die Mühe nachzudenken, was die Ursache davon sein mag. Er findet es bequemer, mich für einen ungeschulten Anfänger, einen verwirrten Kopf, unzuverlässigen und nachlässigen Scribenten zu halten: „Unverständlich ist mir die Bemerkung", „Es hat für niemand Bedeutung", „Der Zweifel war unnötig", „Man fragt sich, ob es geht", „Noch weniger zutreffend ist die Behauptung", „Diese Bemerkung ist um so sonderbarer", „Es berührt merkwürdig", „Eine besonders schlimme Schätzung", „Mit der Versicherung des Verf. daß . . . muß man es nicht so genau nehmen" ist eine Blütenlese von Ausdrücken aus der Rezension des zweiten Bandes, die mir an den Kopf geworfen werden.

Der Rez. kennt das lateinische Sprichwort „variis modis bene fit" offenbar nicht. Wenn ich nicht nach seinem System anordne, weist er mir sämtliche Nachteile meines Systems nach, vergißt aber, daß sein System vielleicht ebenso große oder vielleicht noch größere Schattenseiten hat. Glaubt er wirklich, ich hätte über die Anordnung nicht vorher nachgedacht und die verschiedenen Möglichkeiten geprüft? Die Künstler sind aber von altersher das systemloseste Völkchen der Welt gewesen. Wenn Dou z. B. das eine Mal Rembrandts Vater als Porträtstudie malt, das andere Mal ihn als Modell für die Hauptfigur eines Genrebildes benützt, so muß der Katalogverfasser entscheiden, ob das betr. Gemälde mehr Porträt oder mehr Genrebild ist. In beiden Fällen wird aber die Rubrik, für die er sich nicht entscheidet, unvollständig. Wenn Jan Steen eine Anzahl Bilder mit allegorischer und moralisierender Tendenz und daneben einige Bilder mit sogen. „Rederijkers" hinterlassen hat, in einem bestimmten Bild aber die Darstellung der Rederijkers mit einer moralisierenden Tendenz verbindet; wenn Cuyp einerseits Ansichten von Dordt, andererseits Viehstücke und Flußlandschaften gemalt hat und außerdem Viehstücke und Flußlandschaften mit Dordrecht im Hintergrund, so steht der Katalogverfasser aufs neue vor der Frage, welche Rubrik er wählen soll. Immer wird er aber einen Tadler finden, der die andere vielleicht ebensogute, aber deshalb noch nicht bessere Wahl getroffen hätte. Für mich ist in diesen Fällen der Umstand maßgebend gewesen, daß ich versucht habe diejenige Rubrik zu wählen, in der der Betrachter oder der Besitzer des Bildes bezw. der Abbildung es am ehesten identifizieren würde, denn schließlich ist der Katalog doch der Bilder wegen da und nicht die Bilder des Katalogs wegen. Wenn also der Rez. die Trennung von Dou's Werken in „durchs Fenster" und „nicht durchs Fenster gesehene" Darstellungen, in Tages- und Nachtbilder, wenn er die Trennung von Gegenstücken und ihre Unterbringung in verschiedene Rubriken mißbilligt, so ist dies ein subjektive Auffassung, wie die meine, die vielleicht ebenso viele Vorzüge, aber vielleicht auch ebenso viele Nachteile hat, wie die meine, und doch schließlich recht unwichtig ist, denn vollkommen ist kein System.

Obwohl ich dankbar anerkenne, daß Rez. eine Reihe wertvoller Beiträge für meinen Supplementband beigesteuert hat, obwohl ich ohne Reserve zugestehe, daß er mir eine ganze Anzahl von Versehen und Irrtümern nachgewiesen hat,

Digitized by Google

kann ich ihm doch den Vorwurf nicht ersparen, daß er 1. durch seine Kleinigkeitskrämerei der eigentlichen Tendenz meines Werkes nicht gerecht wird, 2. mir eine große Anzahl ungerechter Vorwürfe macht, indem er oft oberflächlich gelesen und dadurch übersehen hat, daß ich etwas anderes sage, als er meint, oder daß dasjenige, was er sagt, bereits genau so oder in ähnlichen Worten von mir gesagt worden ist.

Ich werde diejenigen Vorwürfe, die mir ungerechtfertigt erscheinen, jetzt im einzeln behandeln.

I. Zentralblatt für kunstwissenschaftliche Literatur und Bibliographie 1909 Heft 5. S. 147 ff.

Seite 149, Zeile 10 von oben. Der Rezensent behauptet, daß meine Jan Steen Nummer 722 dasselbe Bild sei wie Nr. 721. Dies ist unrichtig; Nr. 721 mißt 0,575 m. in der Höhe und 0,512 in der Breite, Nr. 722 dagegen nur 0,35 m. zu 0,287 m.

S. 149, Z. 18 v. o. macht der Rezensent die Bemerkung, daß Jan Steen Nr. 503b und 534 dasselbe Bild seien. Genau dasselbe habe ich bereits auf S. 241 nachgetragen.

S. 149, Z. 27 v. o. fragt der Rezensent: „Warum ist der sogenannte Vater Rembrandts nicht unter den Porträts, sondern z. B. Dou Nr. 46 bei den Genredarstellungen." Meine Antwort habe ich oben bereits gegeben.

S. 149, Z. 1. v. u. „Bei Metsu nennt Verfasser unter 187 ein Bild unter dem richtigen Namen „der verlorene Sohn", während andere Gleichnisse in Abschnitt I (d. h. der der Biblischen Stoffe) genannt sind." Der Grund ist sehr einfach: das Bild mit dem Titel „der verlorene Sohn" ist keine Illustration des Biblischen Gleichnisses, sondern stellt, wie aus der Beschreibung zu ersehen, einen jungen Kavalier unter Dirnen dar, also einen „verlorenen Sohn", wie er auch heute noch in manchen Familien vorkommt. Das Bild gehört daher nicht in den Abschnitt der Biblischen Stoffe, sondern in den der Genrebilder.

S. 150, Z. 2 v. o. sagt der Rezensent: „Die weinende Frau in einer Schmiede (Metsu Nr. 17) ist wohl zu den mythologischen Szenen geraten, weil Verfasser darin eine Venus in der Schmiede Vulkans gesehen hat. Warum aber?" Dasselbe frage auch ich, und weil es eben keine Venus in der Schmiede Vulkans ist, habe ich sie nicht darin gesehen. Hält der Rezensent mich für so dumm, daß ich weder sehen kann, ob ein Bild eine Venus in der Schmiede Vulkans ist, noch daß ich, wenn ich es dafür gehalten hätte, es nicht so genannt hätte? Wäre der Rezensent nicht am Titel haften geblieben, sondern hätte er die Beschreibung des Bildes gelesen oder auch nur eine Photographie angesehen, so würde er konstatiert haben, daß das Bild nicht eine gewöhnliche Schmiede darstellt, denn sonst hätte ich sie unter die Nr. 219 ff. eingereiht, sondern eine unerklärte Begebenheit: Eine Frau, die mit eisernem Ring um die Hüfte an ihren Stuhl festgeschmiedet ist, soll als Kaufpreis ihrer Freiheit etwas unterschreiben. Mir ist dieser Vorwurf unbekannt, sonst hätte ich ihn wohl im Titel angegeben.

S. 150, Z. 5. v. o. „Verfehlt scheint mir auch die Aufzählung von Steens Fischmarkt zu Leiden (Nr. 252) bei den Verkaufsszenen, wo eine besondere Rubrik für Stadtansichten geschaffen ist." Der Rezensent hätte ohne Mühe mein System erkennen können. Es gibt eine Rubrik Landschaften (siehe Vorbemerkung 1, S. VII). In dieser führe ich zuerst die Darstellungen bestimmter Orte und dann unbekannter Orte auf. Zufälligerweise ist der Dam in Amsterdam das einzige

Digitized by Google

Bild der ersten Unterabteilung und da es nun keine Landschaft im eigentlichen Sinne ist, habe ich als Überschrift der Rubrik XII die Worte gewählt: Kircheninneres, Stadtansichten (hätte allerdings streng genommen heißen sollen: Stadtansicht), Landschaften. Wäre auch in dem Dam-Bild irgend eine Verkaufsszene dargestellt, so wäre es mit in die Rubrik der Verkaufsszenen gekommen.

S. 150, Z. 15 v. o. „Bei Steen 14 erhebt sich die Frage, ob wirklich Bathseba gemeint ist, denn das Bild ist ein Gegenstück zu 408 „Der Lautenspieler."

Dieser Zweifel sollte sich nicht erheben, denn König David ist im Hintergrund dargestellt, wie aus meiner Beschreibung hervorgeht. Ergänzend bemerke ich, daß dieser Lautenspieler in der Versteigerung van Zaanen 1767 Ascanius und Lucilla hieß, also auch einen historischen bzw. literarischen Stoff behandelt, wodurch die Bedenken des Rez. gegen ein Genre-Bild als Gegenstück eines biblischen Gemäldes aufgehoben werden.

S. 150, Z. 16 v. u. „Ein böser Irrtum war es, Steen 87 die Geschichte von Arent Pieter Ghijsen eine Stelle bei den geschichtlichen Darstellungen zu geben."

Hoffentlich passieren dem Rezensenten nie in seinem Leben bösere Irrtümer als dieser, der in Wirklichkeit gar kein Irrtum ist. Die Geschichte vom Helden des Brederodeschen Liedes, das der Rezensent uns zitiert, ist mir durchaus nicht unbekannt. Gerade als Illustration einer „Geschichte" gehört das Bild an den Schluß der „geschichtlichen" Darstellungen. Hätte Jan Steen Dramen von Shakespeare oder Romane von Walter Scott illustriert bezw. illustrieren können, so wären die betr. Bilder doch auch an dieser Stelle eingefügt.

S. 150, Z. 3 v. u. „Beiläufig gesagt ist das zweite Exemplar von Steen 456, das im Jahre 1855 in Brüssel ausgestellt war, erheblich größer als das erste."

Was der Rezensent hier beiläufig bemerkt, habe ich bei Nr. 456 bereits ausdrücklich gesagt. Ich habe inzwischen das zweite Bild, das von Leopold II. verkauft worden ist, zu Gesicht bekommen und kann jetzt konstatieren, daß auch die Darstellung ganz anders ist.

S. 151, Z. 5 v. o. „Bei Metsu 2 fehlt die Jahreszahl 1653." Bode Studien S. 615 erwähnt zwar diese Jahreszahl, ich erinnere mich jedoch nicht, sie auf dem Bilde selbst gesehen zu haben, und ebensowenig habe ich sie in den Berichten über die Versteigerung W. Bürger erwähnt gefunden. Ergänzend bemerke ich hier, daß die Jahreszahl 1656 auf dem Steengracht'schen Metsu auf S. 256 aus Woermanns Geschichte der Malerei II S. 788 entnommen wurde, der wiederum Bode Studien S. 192 falsch interpretiert hatte; auf dem Bild selbst scheint sie jedoch nicht auffindbar und daher fehlt sie auch in der Beschreibung auf S. 283 unter Nr. 111.

S. 151, Z. 14 v. o. „Es gibt Fälle in denen wir die alten Provenienzangaben kontrollieren können. So bei Metsu 189. Da Houbraken schon 1719 gestorben ist, kann das am 21. Januar 1733 in Amsterdam versteigerte Bild nicht identisch mit diesem Bilde sein."

Der Rez. will offenbar sagen: da Houbraken das Bild vor 1719 bei van Schuylenburch sah, und es 1735 in der Versteigerung van Schuylenburch vorkam, kann es nicht mit dem Bild identisch sein, das 1733 in einer anonymen Versteigerung vorkam. Der Rezensent hält es also für unmöglich, daß Schuylenburch versucht hätte, sich auf einer anonymen Versteigerung des Bildes zu entäußern. Für unwahrscheinlich halte auch ich es, daher sage ich auch, daß es vielleicht in dieser Versteigerung vorkam.

S. 151, Z. 17 v. o. „Von den beiden Metsus 42 und 146 erzählt Verfasser, daß sie bereits 1749 in Kassel waren."

Digitized by Google

Dies erzähle ich nicht. Ich sage, sie kommen im Hauptinventar von 1749 vor. „Wie kann das erste dann am 11. Aug: 1773 und das zweite am 21. Okt. 1754 im Haag versteigert worden sein." Hier macht Rez. einen „schlimmen Fehler", begeht er „einen bösen Irrtum" (ich zitiere ihn selbst); die Erklärung nämlich ist sehr leicht. Das handschriftliche Hauptinventar wurde 1749 angelegt und wird deshalb mit Zusatz dieser Jahreszahl zitiert. Es wurde Jahrzehnte hindurch fortgesetzt, bis soviel nachgetragen war, daß die Bilder notwendigerweise wieder neu inventarisiert werden mußten. Dies war im Jahr 1775 der Fall. Das Vorkommen im Hauptinventar 1749 beweist also nur, daß das Bild zwischen 1749 und 1775 angekauft wurde. Der Kasseler Katalog, Einleitung S. XIV, stellt als Schlußtermin der Eintragungen etwa das Jahr 1760 hin. So erklärt sich, daß, wie ich S. 293 mit ebenso vielen Worten sage, ein Bild erst seit der Haager Auktion 1754 in Kassel sein und trotzdem bereits im Hauptinventar von 1749 vorkommen kann. (Bei Nr. 42 trifft das Gesagte nicht zu, dazu ist die Inventar Nr. zu niedrig).

S. 151, Z. 9 v. u. „Schon 1650 hat Lambert van den Bos in seinem Konstkabinet van Marten Kretzer ein Bild dieses Malers (d. h. Carel Fabritius'), leider ohne nähere Angabe erwähnt."

Aus der betreffenden Stelle (O. Holl. II, S. 118) geht nicht hervor, ob Carel oder Bernard Fabritius gemeint sei, ja es scheint mir nicht einmal so, als ob Fabritius hier der Künstlername sei, der Dichter fragt m. E., weshalb Willem Key es für nötig fände Fabritius zu malen.

S. 153, Z. 12 v. u. „Daß der Verfasser die Bedeutung von Katalogerwähnungen anerkennt, ersieht man aus Dou 126 in der Galerie der Uffizien zu Florenz. „Nicht im Katalog von 1891" schreibt er. In welchem aber wohl?"

Der Rezensent konnte wie jeder andere Benutzer des Buches aus der Kapitalschrift des Titels erkennen, daß ich das Bild dort selbst gesehen habe. Dies war 1901: damals war der letzte Katalog der vom Jahre 1891.

S. 154, Z. 10 v. o. „Metsu 70 wird zuletzt in der Auktion Choiseul-Praslin erwähnt. Ist es denn aber nicht das Bild im Dresdener Katalog 1738, wo freilich 1826 als erst bekanntes Datum angegeben und Metsu's Urheberschaft überhaupt in Zweifel gezogen wird."

Das Dresdener Bild ist nicht echt und deshalb nicht aufgenommen. Ob es mit dem Choiseul-Praslin'schen identisch ist oder eine Kopie danach, weiß ich nicht.

S. 154, Z. 18 v. o. „Steen's Papagei im Rijksmuseum in Amsterdam (716) war schon 1752 in der Sammlung van Heteren." Ich sage genau dasselbe durch das Zitieren von Hoets zweitem Band, der in diesem Jahr erschien.

S. 154, Z. 24 v. o. Der Göttinger Steen Nr. 86 ist kaum identisch mit dem Bilde der Versteigerung Reynolds in London 1795 und jedenfalls nicht mit dem der Versteigerung Thomond, London, 1821.

Dies ist genau das, was auch ich in umgekehrter Reihenfolge angebe: Versteigerung Reynolds 1795; Thomond 1821; Das Göttinger Ex. wird indes schon bei Fiorillo (1798—1820) in Hannover erwähnt.

S. 154, Z. 14 v. u. „Bei der Dame am Klavier von Metsu (161) ist die Herkunft aus der Choiseulsammlung weggelassen, während dieselbe beim Gegenstück 136 erwähnt ist."

Aber sage ich denn nicht bei 161: Herkunft wie bei 136?

S. 154, Z. 3 v. u. „Es hätte nicht unbekannt sein können, woher und wann der Steen in die Sammlung de Stuers gekommen ist."

Digitized by Google

Wenn der Rezensent es weiß, soll er es sagen. Ich weiß es nicht, sonst hätte ich es gesagt.

S. 154, Z. 1 v. u. „Dasselbe gilt von Steen 827: Mitte 1896 in Privatbesitz in Groningen."

Dies findet der Rezensent zu knapp. Ich auch, weiß aber der Rezensent mehr? [1]) Glaubt Rezensent wirklich, daß ich mir bekannte Tatsachen zurückbehalte, nur um die Benutzer meines Buches zu taquinieren?

S. 155, Z. 2 v. o. „Noch merkwürdiger ist die Erwähnung bei Vermeer Suppl. 22 d." leihweise in der königl. Gemäldegalerie im Haag ausgestellt. „Es kommt doch mehr darauf an zu wissen, wem es gehört, als wo es einige Monate lang ausgestellt war."

Als der Vermeer im Haag ausgestellt war, war der Name des Besitzers nicht bekannt. Das Bild ist nicht unter seinem Namen ausgestellt worden, und dieser sollte damals nicht publiziert werden.

S. 155, Z. 24 v. u. „Warum", so fragt der Rezensent, „hat der Verfasser Bilder wie Steens Erfrischungen (1896 in Bern ausgestellt), Steens Kartenspieler und Vermeers Albanese (desgl. 1883 in Berlin), Steens rauchende Frauen (desgl. 1890 in Berlin), Dous alte Frau und de Hoochs Lautenschlägerin (desgl. 1904 in Bremen), de Hoochs musizierende Gesellschaft (desgl. 1906 in Amsterdam) und Steens Rederijkers (desgl. 1906 in Leiden) nicht erwähnt. Die Möglichkeit ist natürlich nicht ausgeschlossen, daß Verfasser alle diese Bilder als unecht oder falsch zugeschrieben verwirft."

Diese Möglichkeit trifft mit einigen Ausnahmen zu. Letztere sind der Steen mit den rauchenden Frauen, den der Rezensent unter Nr. 677 hätte finden können, wo die Berliner Ausstellung angeführt wird, und Steens Rederijkers die 1906 ausgestellt wurden, als der Abschnitt über Steen bereits gedruckt war [2]). Bei den andern Beispielen hat der Rezensent mit merkwürdiger Treffsicherheit nur falsche Bilder herausgesucht. Bei den Ausstellungen außerhalb Amsterdams läßt sich dies durch die Möglichkeit entschuldigen, daß der Rezensent diese Ausstellungen vielleicht nicht besucht hat. Für die Ausstellung von 1906 in Amsterdam, dem Wohnort des Rezensenten gilt dies nicht. Bereits oben wies ich darauf hin, daß es ein eigentümliches Licht auf die kritische Befähigung des Rezensenten wirft, wenn er de Hoochs musizierende Gesellschaft für echt hält. Das Bild war ein durchaus charakteristischer G. v. d. Eeckhout und wurde als solcher allgemein anerkannt.

S. 155, Z. 1 v. u. „Jetzt weiß der Rezensent nicht, ob J. Steens Verliebter Greis in der Sammlung Stumpf-Hölscher in Charlottenburg nur ein Atelierbild oder eine Fälschung ist."

Ich wußte dies 1906 auch noch nicht. Zwischen dem Druck meines Buches und dem Erscheinen der Moes'schen Rezension liegt aber die Veröffentlichung des Zimmermannschen Buches, in dem das Bild zum ersten Male publiziert wurde.

S. 156, Z. 4 v. o. „Dous Haushälterin aus der Schubartschen Sammlung hätte nicht fehlen dürfen, denn das Bild ist von Dr. de Groot selber in den großen Schubartschen Katalog aufgenommen. Seitdem hat sich also wohl die Unechtheit desselben erwiesen."

Hier gibt sich der Rezensent wieder eine ganz bedenkliche Blöße. Hätte er

(1) Ich habe erst kürzlich erfahren, daß der Besitzer Reeling Brouwer heißt.
(2) Das Bild selbst wird unter Nr. 694 auf S. 170, Bogen 11, die Versteigerung desselben am 3. März 1906 auf S. 243, Bogen 16 erwähnt; hieraus geht der Zeitpunkt der Drucklegung ungefähr hervor.

Digitized by Google

meine „Sammlung Schubart“ nicht nur zitiert, sondern auch nachgeschlagen und gelesen (S. 35), so hätte er gefunden, daß ich in Übereinstimmung mit allen andern namhaften Kennern den angeblichen Dou nie für echt gehalten habe. Das Bild konnte daher mit Recht unerwähnt bleiben [1]).

S. 156, Z. 22 v. o. „Jan Steens fette und magere Küche wurde 1840 in der Versteigerung Schamp d'Aveschoot für das Museum in Lille gekauft.“ Ich habe die Bestätigung dieser Behauptung nicht finden können. Die Bilder kommen in den mir zugänglichen Liller Katalogen nicht vor.

S. 156, Z. 17 v. u. konstatiert Rezensent Pieter de Hooch 39 „Interieur“ und 55 „Rübenschälende Frau“ seien dasselbe Bild.

Dies ist ohne nähere Beweise nicht glaubhaft: de Hooch 39 mißt 53 zu 66 cm, 55 dagegen 57,5 zu 82,5 cm.

S. 156, Z. 12 v. u. „Metsus Noli me tangere wurde 1906 erworben für das Hofmuseum in Wien.“

Jetzt weiß ich dies auch. Als der betreffende Abschnitt gedruckt wurde, war diese Erwerbung noch nicht geschehen, konnte daher auch nicht erwähnt werden.

S. 156, Z. 11 v. u. „Metsus in Ohnmacht gefallene Dame (117) ist jetzt in Lützschena.“

Dies Bild ist ein Jakob Ochtervelt (Felix Becker, Tafel 23). Aufs neue fällt die Kritik auf den Kritiker zurück, der den größeren Fehler begeht als ich; denn ich habe nur den verschollen geglaubten Metsu bis zur letzten Versteigerung (1819) katalogisiert. Der Rezensent dagegen kennt den jetzigen Aufbewahrungsort, kennt aber nicht die Unrichtigkeit der Zuschreibung, obwohl sie aus der eben erwähnten Abbildung deutlich genug hervorgeht.

S. 156, Z. 9 v. u. „Unverständlich ist mir Metsu 188 c. Nach Parthey war das Bild beim Fürsten Esterhazy. Es soll aber nicht mit in das Nationalmuseum in Budapest gekommen sein. Warum hat dann aber Rauscher es für das Pester Galeriewerk radiert?“

Dies Rätsel ist inzwischen gelöst: der Esterhazysche Metsu ist ein Netscher: Budapester Katalog Nr. 447. Wäre in diesem Katalog eine vergleichende Tabelle der alten und neuen Benennungen zu finden gewesen, so wäre der Irrtum mir nicht passiert. Wessen Versehen ist aber größer: meins, weil ich nicht auf den Gedanken kam, den Metsu unter einem falschen Namen zu suchen, oder das meines Rezensenten, der die Abbildung vor sich hat und nicht sieht, daß dies unmöglich ein Metsu sein kann?

S. 156, Z. 2 v. u. „Bei Metsu 248 heißt es: wahrscheinlich in einer der Rothschildschen Sammlungen in Paris.“

Leider weiß ich nichts mehr. Wenn der Rezensent mehr weiß, so hätte er uns sein Wissen nicht vorenthalten sollen.

S. 157, Z. 23 v. o. „Auch bei Dou 133 wäre der Stich von C. H. v. Meurs nützlich gewesen, um zu bemerken, daß wahrscheinlich mehrere Bilder in der langen Versteigerungsliste zusammengenommen sind.“

Genau dasselbe, was ich mit den Worten sage: „Es ist fraglich, ob unter den im Folgenden aufgeführten Versteigerungen immer dasselbe Bild zu verstehen ist.“

(1) Auch Martin erkennt das Bild nicht an und erwähnt es S. 180, Anm. 4 der holl. Ausgabe unter den Dou mit Unrecht zugeschriebenen Bildern.

Digitized by Google

II. Monatshefte für Kunstwissenschaft 1910, Heft 8/9, S. 348 ff.

S. 349, Sp. 2, Z. 7 v. u. „Diese üble Einteilung der Gruppen hat zur Folge gehabt, daß fortwährend (sic!) zwei Stücke welche als vielleicht identische erwähnt werden, weit voneinanderstehen: Cuyp 230 (Fünf Kühe mit Hirt) und 302 (Kühe auf der Weide): 388 (Hirten tränken ihre Kühe am Rhein) und 397 (Kühe am Fluß) sind sogar ganz gleiche Wiederholungen."

Daß Cuyp 230 und 302 vermutlich identisch sind, ist bei beiden Nummern vermerkt. Daß diese Nummern weit voneinanderstehen, kann daher für den Gebrauch des Buches keine nachteiligen Folgen haben. Natürlich wäre es mir lieber gewesen, wenn ich die Identität zeitig entdeckt hätte, denn je früher man etwas entdeckt, desto mehr Nutzen kann man daraus ziehen. Dies war nun leider nicht der Fall und bei Nr. 302 auf S. 90 (Bogen VII), hatte ich mit der Tatsache zu rechnen, daß auf S. 72 (Bogen VI) bereits dasselbe Bild vor kam. Den Satz hier herauszunehmen ging nicht mehr. Ich schaltete daher eine kurze Bemerkung ein, die für die Praxis alle unangenehmen Folgen der „üblen Einteilung" aufhob.

Jeder Anfänger weiß, daß die Cuypschen Landschaften in Berlin (388) und Rotterdam (397) fast genaue (nicht ganz gleiche) Darstellungen derselben Stelle sind. Dies überhebt mich nicht der Verpflichtung, die Bilder in derselben Serie, das eine unter B. (Berlin) das andere unter R. (Rotterdam) zu beschreiben. Zum Überfluß wird an beiden Stellen (die nicht wie der Rezensent sagt weit, sondern nur zwei Seiten voneinander entfernt sind) auf das andere Bild hingewiesen.

S. 350, Sp. 1, Z. 16 v. o. „Bei den „Erholungen und Vergnügen" bildet „eine Schlägerei" eine sonderbare Separatgruppe für sich." Der Rezensent zitiert mangelhaft. S. 653, Sp. 2 heißt es ausdrücklich „Schlägerei nach einem Zechgelage". Ich appelliere an meine Leser: ist es so sonderbar, eine Schlägerei nach dem Zechgelage auch im Katalog nach den „Kirmessen, zechende Gesellschaften, Spielen, Aufzügen und Festen" einzufügen?

S. 350, Sp. 1, 24 v. u. „Es fehlen Gruppen wie Stallinterieure." Der Rezensent hat nicht gut gesucht. Die Rubrik Stallinterieure steht deutlich abgegrenzt (sub IV B. 12): „Reiter (Jäger) im Stall ankommend oder aufbrechend 476—523." Wenn er persönlich dem Wort Stallinterieur den Vorzug gibt, so mag er in seinem Exemplar meinen Ausdruck streichen und durch seinen ersetzen.

S. 350, Sp. 1, Z. 8 v. u. konstatiert Rezensent Wouwerman Nr. 716 sei keine Rückkehr von der Jagd, sondern ein Aufbruch zur Jagd, weil die spezifische Andeutung einer Rückkehr, die Jagdbeute fehle. — Nach der Beschreibung hilft einer der Jagdgenossen einer Dame vom Pferd. Ich kann daher antworten: es ist kein Aufbruch zur Jagd, sondern die Rückkehr von einer Jagd, bei der man nichts erbeutet hat; denn das Steigen vom Pferd ist das Charakteristikum einer Rückkehr und nicht eines Aufbruches. Glücklicherweise fügt der Rezensent hinzu seine Bemerkung sei nicht sehr wichtig. Ich stimme dem vollkommen bei. „Aber" (sagt der Rezensent), die beiden Gruppen sind durch 200 Nummern getrennt, und man muß, wenn in dieser Hinsicht Fehler (!) gemacht sind, sehr lange (!) suchen, um ein Bild zurückzufinden." Dies könnte den Schein erwecken, als ob diese Rubriken an ganz verschiedenen Stellen des Katalogs ständen. Es folgen sich aber regelmäßig: Aufbruch zur Jagd, Jagd, Rast auf der Jagd und Rückkehr von der Jagd. Wenn das Bild 150 Nummern (nicht etwa 200) von der Stelle steht, wo der Rezensent es gesucht haben würde,

Digitized by Google

so liegt das nicht an einem methodischen Fehler des Verfassers, sondern an dem Umstand, daß Wouwerman eben sehr viele Jagdszenen gemalt hat. Hiermit schließen wir diese für die Kenntnis Wouwermans außerordentlich wichtige Debatte.

S. 350, Sp. 2, Z. 10 v. o. „Welche Ordnung Verfasser bei den von Wouwerman gemalten Porträts angenommen hat, ist mir nicht klar. Jedenfalls nicht die alphabetische." Obwohl dieser Punkt bei einer Rubrik von nur sieben Bildern (35 – 41) nicht sehr wichtig ist, will ich, um den bedeckten Vorwurf der Ordnungslosigkeit zu entkräften, meine Ordnung hier mitteilen:

I. Selbstporträts.

a) existierende (nicht vorhanden).
b) nicht existierende (35).

II. Übrige Porträts.

a) existierende bekannter Personen (nicht vorhanden).
b) existierende unbekannter Personen (36, 37).
c) nicht mehr existierende bekannter Personen (38).
d) nicht mehr existierende unbekannter Personen (39—41).

Nachdem wir auf diese Weise in diese angeblich chaotische Verwirrung Ordnung geschafft haben, schließen wir die Debatte auch über diesen für die Kenntnis Wouwermans nicht weniger wichtigen Punkt und gehen zu dem nächsten ebenso wichtigen über, wo die Anklage folgendermaßen lautet:

S. 350, Sp. 2, Z. 13. v. o.: „Neben der Anordnung ist wohl die richtige Benennung äußerst (!) wichtig. Nicht konsequent war Verf. bei der Kritik falscher Benennungen. Während er bei Wouwerman 759 den komischen Titel: „Guerre des Huguenots sous Charles IX en 1562" vernachlässigt (also doch eine Nachlässigkeit), wird der kaum weniger bedenkliche Titel von Wouwerman 755 „die Schlacht bei Nördlingen" beibehalten."

Meine angebliche Inkonsequenz besteht darin, daß bei W. 759, einem Bild in der Eremitage, im Katalog der unzutreffende Titel Moyreaus schon längst aufgegeben ist, dieser daher auch von mir in die Anmerkung verwiesen werden konnte, während bei W. 755 der Titel „Schlacht bei Nördlingen" noch in der Münchener Pinakothek geführt wird. Ich führe ihn daher auch, glaube aber selbst nicht daran, denn 1. hätte ich sonst das Bild in der Rubrik „Mythologie und Geschichte" untergebracht, 2. sage ich im Text: „Daß gerade die Schlacht bei Nördlingen dargestellt sein soll, ist nicht wahrscheinlich. Auf jeden Fall handelt es sich um ein Phantasiebild, da Wouwerman 1634 erst 15 Jahre alt war." Nach dieser „komischen" und „bedenklichen" Sache gehen wir weiter.

S. 350, Sp. 2, Z. 21 v. o. „Wie wichtig die genaue Beschreibung eines Bildes ist, zeigt sich z. B. bei Wouwerman 448 und 477. Wenn auch die Beschreibungen eine ganz andere Vorstellung der Bilder geben, so ist dennoch beide Male desselbe Bild beschrieben."

Es gereicht mir zu einer kaum in Worte zu bringenden Genugtuung, daß ich diese sensationellwichtige Entdeckung des Rez. noch vor ihm gemacht habe, und zwar so zeitig, daß ich davon in dem Zusatz auf S. 645 Mitteilung habe machen können.

S. 350, Sp. 2, Z. 24 v. u. „Nur die ganz genaue Beschreibung kann vor falschen Schlußfolgerungen schützen, wie bei Wouwerman 136 und 137, wo

Digitized by Google

Verf. fragt, ob beide Bilder nicht identisch sein könnten. Wie es überhaupt möglich ist, daß zwei Bilder in derselben Sammlung identisch sind, ist eine Frage für sich."

Zur Erklärung dieses wichtigen Punktes muß ich bemerken, daß W. 136 (Sm. 58 u. Sm. suppl. 55), wie aus dem kapital gedruckten Titel, dem fett gedruckten Sammlungsnamen und der Katalog-Nummer dieser Sammlung hervorgeht, ein Bild ist, das noch in der Sammlung Lonsdale in Lowther Castle ist, und das ich selbst dort gesehen habe. Dagegen ist 137 (Sm. 384) ein Bild, welches Smith dort 1829 beschrieben hat, ich selbst aber, wie aus dem nichtkapital gedruckten Titel zu ersehen, dort nicht vorgefunden habe[1]).

Als Smith seine Nr. 58 katalogisierte, übernahm er nur die kurze Beschreibung des Auktionskatalogs Lormier. Als er bei Nr. 384 angelangt war, beschrieb er ein Bild in Lowther Castle, und bei Suppl. Nr. 55 hatte er bemerkt, daß seine Nr. 58 ein Bild in derselben Sammlung sei. (Sir James Lowther kaufte es bei Lormier). Da jetzt (wie zur Zeit Waagens) nur ein Bild, eine Schmiede darstellend, vorhanden zu sein scheint, schien mir die Frage, ob Smith nicht etwa unter 384 dasselbe Bild erwähnt, wie unter 55 und Sup. 58 nicht so ganz widersinnig. Ich halte es ja, wie der Rez., nur für eine „Frage für sich." Wenn ich Sicherheit gehabt hätte, hätte ich beide Nrn. in einer zusammen gezogen. Nach erneuter Prüfung der Sachlage halte ich es jetzt dafür, daß 1. Smith tatsächlich alle drei Male das Lonsdale'sche Bild beschreibt, daß die Beschreibung unter Nr. 384 jedoch falsch ist, weil er sie aus der Erinnerung und mit Hilfe des Beaumontschen Stiches machte, und daß 2. der Beaumontsche und der vom Rez. angeführte Tischlersche Stich nicht nach dem Bild in Lowther Castle gestochen sind, weil der letztgenannte Stich nach einem Bilde angefertigt wurde, das sich beim Grafen von Brühl zu einer Zeit befand, als das andere Bild schon längst im Lowtherschen Besitz war.

S. 351, Sp. 1, Z. 1 v. o. „Der Verfasser hat mehrere leicht zugängliche Bilder gar nicht beschrieben."

Ich habe sämtliche hier angegebene Bilder ebenso ausführlich beschrieben, wie sie in den mir zur Verfügung stehenden neuesten Katalogen der betr. Sammlungen beschrieben sind. Wenn diese Kataloge dem Herrn Rez. nicht ausführlich genug sind, so trifft sein Vorwurf nicht mich, sondern die Sammlungsdirektoren. Ich kann allenfalls nur noch einen Fragebogen schicken. Kommt derselbe nicht zeitig, oder gar nicht zurück, so kann ich deswegen den Druck des Buches nicht aufhalten..

S. 351, Sp. 1, Z. 6 v. o. „Sogar Wouwerman 216 ein Bild in einer Haager Sammlung ist mit nur zwei Worten abgetan."

Der Rez. begreift offenbar nicht, daß ein Bild in einer Haager Sammlung mir ebenso leicht unzugänglich sein kann, wie eins in einer New-Yorker oder Petersburger Sammlung. Auch Briefe an Haager Sammler bleiben bisweilen unbeantwortet. Erst kürzlich habe ich in die betr. Sammlung Eintritt erhalten. Ich habe bei der Gelegenheit konstatieren können, daß „der Schimmel" kein Wouwerman, sondern ein Pieter Verbeeck ist, und daher aus dem Oeuvre Wouwermans zu streichen.

S. 351, Sp. 1, Z. 8 v. o. „Auch berührt es merkwürdig, daß bei Wouwerman 546 jegliche Beschreibung fehlt. Die Bilder gehören dem Verleger des hier angezeigten Buches und wären Verf. leicht zugänglich."

Hier hat der Rez. wieder einmal unrichtig gelesen. Die Bilder gehören nicht

(1) Der Sammlungsname hätte allerdings nicht fett gedruckt sein sollen.

Digitized by Google

meinem Verleger, sondern passierten 1900 seine Hände und wurden von ihm sofort weiter verkauft.

S. 351, Sp. 1, Z. 15 v. o. „Bei andern Bildern werden die Maße vermißt, wie bei Cuyp 647 (Liechtenstein), Wouwerman 209 und 419 (Aschaffenburg) und bei allen Bildern in dem Museum zu Madrid."

Die betreffenden Maße fanden sich nicht in den mir zur Verfügung stehenden Katalogen, sonst hätte ich sie gewiß angegeben.

S. 351, Sp. 1, Z. 20 v. o. „Rez. war sehr erfreut als er im Vorwort zum zweiten Bande las, daß Verf. sich genötigt gesehen, lobende und tadelnde Bemerkungen über die Qualität der beschriebenen Bilder zu unterdrücken. Leider ist es aber bei der guten Absicht geblieben."

Rez. hat in seiner Freude etwas gelesen, was ich nie gesagt habe. Ich habe mich nur entschlossen tadelnde — nicht auch lobende — Bemerkungen über Bilder in Privatbesitz zurückzuhalten, und werde trotz der Mißbilligung des Rez. nach wie vor lobende Bemerkungen überhaupt und tadelnde Bemerkungen auch über Bilder in öffentlichem Besitz meinen Beschreibungen hinzufügen, besonders bei wenig bekannten oder ganz unbekannten, entlegenen, in ihrem künstlerischen Wert unter- oder überschätzten Bildern. Wenn der Rez. meint, daß ich in diesem Punkte inkompetent sei, so möge er mir mein unrichtiges Urteil vorwerfen und das seinige motivieren. So lange er dies nicht tut, bleibe ich bei der — vielleicht irrigen — Ansicht, daß Hinweise auf die Qualität derartiger Kunstwerke dem Leser nützlich sein können. Mein Buch handelt nun einmal über Kunstwerke, und bei einem Kunstwerk ist es nicht ganz unwichtig zu erfahren, ob es schön sei oder nicht.

S. 351, Sp. 1, Z. 24 v. u. „Eine besonders schlimme (!) Schätzung steht bei Cuyp 725. (Mondscheinlandschaft in der Eremitage)." Es folgt die Schätzung aber mit Weglassung der einen Hälfte. Vollständig lautet sie: „Aus der reifen Zeit. Zwar etwas sehr dunkel, aber die Partie des Mondes sehr schön. Besser als das Bild bei Six aber nicht so gut wie das bei Carstanjen." — Rez. zitiert, um das Schlimme zu beweisen, nur den letzten Satz. Ich überlasse meinen Lesern das Urteil.

S. 351, Sp. 1, Z. 20 v. u. „Bei Wouwerman 1162—64 werden Zeugnisse angeführt von Bildern, welche Verfasser nicht gesehen hat, denn sonst hätte er von den Werken doch etwas mehr erzählen können als: Ein Frühwerk in braunem Ton . . . Hübsches Frühwerk. Wie kann Verf. wissen, daß dies Werk hübsch ist, wenn er uns nicht einmal zu erzählen weiß, was darauf dargestellt ist!"

Hier muß ich dem Rez. vorwerfen, daß er entweder mein Buch sehr oberflächlich benützt hat, oder daß er mich einer absichtlichen Unwahrheit beschuldigen will. Aus dem Umstand, daß die Titel der Nrn. 1162—64 kapital gedruckt sind, geht hervor (sieh Vorbemerkung 4 eines jeden Bandes), daß die Bilder mir durch Selbstanschauung bekannt sind. Daß sie nicht zu den wenigen in derselben Vorbemerkung erwähnten Bilder gehören, die ich nur durch zuverlässige Nachrichten, resp. deutliche Photographien kenne, geht wohl aus der Unterbleibung eines diesbezüglichen Zusatzes hervor. Der Rez. sollte dies glauben oder er sollte beweisen, daß ich die Unwahrheit spreche. Ich habe die Sammlung in Knowsley Park 1898, in Melbury 1899 und beim Fürsten Jussupoff 1902 besucht, zu einer Zeit, wo ich noch nicht daran dachte, einen neuen Smith zu schreiben und dafür Notizen zu sammeln. Vergleiche meine Ausführungen auf S. IV. oben in der Vorrede des ersten Bandes.

Zum zweiten Male auf derselben Spalte verdächtigt der Rez. meine Ehrlich-

Digitized by Google

keit wenn er Z. 10 v. u. sagt „Auch mit der Versicherung im Vorwort, daß Bilder, welche Verf. nicht für echt hält, unerwähnt bleiben, muß man es nicht genau nehmen." Ich protestiere gegen derartige Insinuationen aufs bestimmteste und verlange vom Rez. ausdrücklich, daß er es mit jeder meiner Versicherungen so genau nimmt, wie man es mit dem Worte eines Ehrenmannes tun muß.

Wenn ich ein Bild bestimmt für nicht echt halte, erwähne ich es nicht. Es kann aber auch vorkommen, daß es Jahre her sind, daß ich eine Sammlung besucht habe und mich eines — auf keinen Fall bedeutenden — nicht-katalogisierten Bildes nicht mehr erinnere. Stößt mir nun irgendwie ein derartiges Bild auf, an das ich keine Erinnerung mehr habe, so erwähne ich es in einer so vorsichtigen Form wie möglich und drücke durch die Schriftgattung aus, daß ich das Bild nicht durch Selbstanschauung kenne (bzw. nicht mehr in der Erinnerung habe, was auf dasselbe hinauskommt). Dies sollte der Rez. wissen und diese Kenntnis hätte ihn davon zurückhalten sollen, zu schreiben: „Da er das Bild jedenfalls kennt" um dadurch meine Ehrlichkeit zu verdächtigen. —

S. 351, Sp. 1, Z. 2 v. u. „Der Cuyp 134, ein Damenporträt im städtischen Museum zu Brüssel ist übrigens dasselbe Bild wie C. 140, das in der Vente Péreire von Herrn Wilson gekauft wurde, dessen Sammlung der Stadt Brüssel geschenkt ist. In dem stattlichen 1881 erschienenen Katalog hieß das Porträt 1636 datiert."

Hier ist zu berichtigen: 1. das Damenporträt im städtischen Museum in Brüssel ist nicht identisch mit dem der Versteigerung Péreire; denn letzteres ist, wie aus der Abbildung im Katalog Wilson hervorgeht, ein Kniestück, ersteres aber ein Brustbild; 2. die Sammlung Wilson wurde nicht der Stadt Brüssel geschenkt, sondern nach dem Tode Wilsons am 14. Mai 1881 in Paris öffentlich versteigert. Herr Wilson hatte bei Lebzeiten eine verhältnismäßig kleine Anzahl meist unwichtiger Bilder der Stadt Brüssel geschenkt.

S. 351, Sp. 2, Z. 21 v. u. „Der Verf. erwähnt zwar manchmal die Reproduktionen aber mit einer fast vornehmen Inkonsequenz."

Wenn der Rez. mein Programm im Vorwort des ersten Bandes S. III nachgelesen hätte, würde er gesehen haben, daß die Erwähnung der Reproduktionen nicht dazu gehört: „Dem Titel — so schrieb ich — und einer möglichst genauen Beschreibung folgen die Angaben über Bezeichnung, Material und Maße, so wie die äußerliche Geschichte der Bilder in der Literatur, den Ausstellungen und den Versteigerungen, endlich der jetzige oder letztbekannte Aufbewahrungsort." Von den Reproduktionen erwähne ich, die mir zufällig bekannten und in der Literatur vorkommenden. Nach Vollständigkeit in diesem Punkte strebe ich nicht. Unvollständigkeit gebe ich von vornherein zu. Die Gründe, die mich dazu bewogen haben, sind 1. der Umstand, daß an meinem Wohnort keine graphische Sammlung vorhanden ist, und 2. daß die Kupferstichkabinette leider mehr und mehr in einer für die Benutzung der Stiche als Quellenmaterial ungünstigen Weise umgeordnet werden. Früher gab es in den meisten Kabinetten Stecherwerke, in denen die Stiche nach den Stechern, und Malerwerke, in denen sie nach den Malern, nach denen sie gestochen sind, angeordnet waren. Das Streben der Neuzeit geht dahin, diese Malerwerke aufzulösen und in die Stecherwerke einzufügen. Beinahe überall ist dies bereits durchgeführt. Während es früher wohl möglich war, sich in einem auswärtigen Kabinett das Malerwerk nach Cuyp oder Wouwerman in einigen

(1) Dies war der Fall mit dem Cuyp im Brüsseler Stadtmuseum. Nachdem ich dies Bild im letzten Sommer wiedergesehen habe, halte ich es nicht mehr für ein Werk des Meisters.

Digitized by Google

wenigen Mappen vorlegen zu lassen, ist es jetzt zu zeitraubend geworden, sich Hunderte und aber Hunderte von Mappen herbeischleppen zu lassen und in einem oft umfangreichen Stecherwerk sich ein oder zwei Blätter nach Cuyp oder Wouwerman heraus zu suchen. Nach meiner Erfahrung lohnt sich der Zeitaufwand einer derartigen Arbeit im Verhältnis zum Resultat nicht.

S. 351, Sp. 2, Z. 2 v. u. „Sogar Moyreau, an den jeder Wouwermanforscher wohl zuerst denkt, ist nicht ausgebeutet worden." Diese Äußerung des Rezensenten muß beim Leser den Eindruck erwecken, als ob ich an Moyreau gar nicht gedacht hätte. Dennoch ist nichts weniger wahr. Ich habe sämtliche Blätter von Moyreaus Wouwermanwerk nicht nur erwähnt, sondern sogar Moyreaus Nummern neben den Smiths Nummern in margine angeführt. In bezug auf etwa vorhandene lose Blätter Moyreaus nach Wouwerman vergleiche man das oben gesagte über die Erwähnung der Reproduktionen.

S. 352, Sp. 1, Z. 7 v. o. „Unverständlich ist mir die Bemerkung zu Wouwerman 564 „Gestochen von Moyreau, doch wegen der unzureichenden Beschreibung nicht zu identifizieren." Dann hätte doch der Stich von Moyreau beschrieben werden können." Ein bischen müde und unaufmerksam scheint der Rezensent beim Lesen dieser Stelle gewesen zu sein. Ich katalogisiere Sm. 217 „Huntsmen preparing for the chase, unter Nr. 564. Smith beschreibt die Darstellung nicht näher, sondern sagt: Gestochen von Moyreau. Was ist nun unverständlich daran, daß ich nach Smiths kurzer Andeutung den Stich Moyreaus nicht mit seiner Nummer identifizieren kann? Wenn ich demzufolge nicht weiß, welcher Stich Moyreaus Smith vor Augen schwebte, wie kann ich da diesen Stich beschreiben?

Eine umso feinere Nase hat Rezensent gebabt, als er unmittelbar hierauf vermutet: „Es scheint, daß Verfasser die Erwähnung, von wem Bilder gestochen sind, öfters nur Smith entnommen hat." Vollkommen richtig. Ich gratuliere zur scharfsinnigen Entdeckung.

Was der Rezensent bemängeln will, wenn er S. 352, Sp. 1, Z. 22 v. u, bemerkt: „Nach Smith in der Sammlung Brühl", schreibt der Verfasser. Das ist aber keine Phantasie von Smith, sondern usw." begreife ich nicht. Ich habe nie an Phantasie bei einem so tüchtigen Arbeiter, wie mein verehrter Vorgänger es war, geglaubt.

S. 352, Sp.. 1, Z. 11 v. u. „Es hat für niemand Bedeutung zu wissen, daß Cuyp 157 in der Sammlung Y. in Holland ist; besser wäre die Geschichte abgeschlossen mit der Versteigerung Raedt van Oldenbarnevelt 6. Nov. 1900 als eine so mysteriöse Angabe, wo es sich jetzt befindet."

Um diese für die Beurteilung Cuyps ebenso wichtige als für die Bedeutung meines Werkes entscheidende Bemerkung richtig zu widerlegen, erlaube ich mir die bescheidene Bemerkung, daß der Herr Y., der 1906 das Bild für die Ausstellung bei Fr. Muller lieh, seinen Namen nicht genannt und es mir daher nicht möglich gemacht hat, ihn präziser anzudeuten.

S. 352, Sp. 1, Z. 4. v. u. glaubt Rezensent die Geschichte von Cuyp 293 durch die Mitteilung vervollständigen zu können, dies Bild sei für das Museum in Boston erworben. Ich kann die Geschichte meinerseits wieder dadurch vervollständigen, daß ich mitteile, dieses Bild bei meinem Besuch des Bostoner Museums im Oktober 1908 dort nicht vorgefunden zu haben.

S. 352, Sp. 2, Z. 1 v. u. „Bei Wouwerman 950 (im Wiener Hofmuseum) ist statt durch H. von Reith gekauft zu lesen von H. von Reith gekauft; diese scheinbar unwichtige Verbesserung wird von Bedeutung, wenn wir bei Nicolai

Digitized by Google

lesen, daß im Jahre 1786 in der Sammlung von Reith in Berlin ein schönes Bild von Wouwerman war."

Im großen Engerthschen Katalog Bd. II, S. 565 steht: „Im Jahre 1811 vom Hofsekretär H. von Reith für die Galerie angekauft (Perger). Deutsch ist zwar nicht meine Muttersprache, aber soviel glaube ich doch von ihr zu verstehen, daß dies ebensogut oder vielleicht noch besser bedeuten kann, daß der Hofsekretär das Bild für die Galerie kaufte, als daß die Galerie es ihm abkaufte. Nach Hinzuziehung anderer Stellen z. B. Bakhuyzen Nr. 664, wo bei von Engerth (II, S. 11) ausdrücklich steht: „aus der Sammlung von Reith gekauft", glaube ich jetzt allerdings, daß die weniger übliche Deutung die richtige ist. Wie nun aber mein Rez. diese Wiener Sammlung von Reith aus dem Jahre 1811, 1786 in Berlin wiederfindet, ist mir bis jetzt noch ein Rätsel. Er beruft sich auf Nicolai. Ich finde aber weder im Register noch im Text seiner Beschreibung Berlins eine Sammlung von Reith aufgeführt. Ich fürchte, daß mein Landsmann, weniger vertraut mit den sogen. deutschen Buchstaben, den Namen Reith bei Nicolai (II, 840) als Reith gelesen hat. Nur dieser Irrtum könnte seine Behauptung erklären. Aber auch Keith hatte keinen Wouwerman, sondern der bei Nicolai unmittelbar folgende Knyphausen!

S. 353, Sp. 1, Z. 20 v. o. „Bei Wouwerman 20 hätte die Behauptung, das Bild sei von dem Grafen van Wassenaar bei einer Verheiratung an den Fürsten Montmorency gekommen, der Bestätigung bedurft; mir ist keine Allianz zwischen diesen beiden hohen Häusern bekannt." Mir auch nicht; dies ist aber auch nicht nötig. Als Kunsthistoriker brauche ich mich nicht mehr als nötig in die Allianzen hoher Häuser zu vertiefen, und erzähle nur Smith nach, daß ein Graf van Wassenaar, als er sich mit Gräfin X. verheiratete, sich des Bildes entäußerte, und daß es bei dieser Gelegenheit in den Besitz des Fürsten Montmorency kam.

S. 353, Sp. 1, Z. 26 v. u. „Wir kommen nun zu den fehlenden Bildern, eine heikle Angelegenheit, weil man nie die Gewißheit hat, ob ein Bild nicht vom Verfasser verworfen wird. Und daß Verfasser seine Ansicht wohl einmal sehr bald ändert, macht die Sache um so heikler. Nr. 1782 A. der Dresdner Galerie z. B. Im August 1908 sagt Woermann, daß er mit Bredius und Hofstede de Groot zu der Ansicht zurückkommt, daß dies Bild in der Tat der frühen Zeit Cuyps selbst zuzuschreiben sei. Das Vorwort des hier besprochenen Buches ist ebenfalls August 1908 datiert, aber ich finde das Bild von ihm nicht erwähnt. Wie rasch muß sich hier nicht die Änderung seiner Ansicht vollzogen haben."

Ha! Ha! denkt der Rezensent, jetzt habe ich ihn in der Klemme. So eine Wetterfahne! Hätte Rezensent, der so gern die Geschichte eines Bildes vor- und rückwärts verfolgt, die früheren Auflagen des Woermannschen Katalogs konsultiert, so würde er gesehen haben, daß die betreffende Bemerkung zum ersten Male in der Auflage des Jahres 1892 vorkommt und seitdem immer wieder abgedruckt worden ist. In der Tat stammt meine diesbezügliche Mitteilung an den Verfasser des Katalogs aus dem Jahre 1891 oder 92, und damals war sie meine Ansicht. Ich habe sie, seit ich Cuyp in England gründlich kennen gelernt habe, längst aufgegeben und bin von Dresden aus nie wieder gefragt worden, ob sie noch zu recht erwähnt wird.

S. 353, Sp. 1, Z. 11 v. u. „Cuyps große Flußlandschaft in der Sammlung Schubart ist in de Groots großem Schubartschen Katalog beschrieben und fehlt hier:"

Ich wundere mich sehr, daß es meinem notizenreichen Rezensenten entgangen

Digitized by Google

ist, daß dieser angebliche Cuyp zuletzt bei Hoschek in Prag war, und daß in dessen Katolog (von Prof. W. Martin) bereits steht, daß das Bild weder von mir, noch überhaupt von jemandem anerkannt wird.

S. 353, Sp. 1, Z. 8 v. u. „Auch fragt man sich, ob es geht, so ohne jede Begründung den bekannten im Amsterdamer Rijksmuseum Cuyp zugeschriebenen Hahnenkampf wegzulassen."

Dies Bild wird von niemandem mehr, nicht einmal von dem in bezug auf Zuschreibungen an große Meister äußerst konservativen Katalog des Rijkmuseums für einen Cuyp gehalten. Ich selbst habe meine diesbezüglichen Zweifel bereits 1899 in der unter der Redaktion des Rezensenten erscheinenden Zeitschrift Oud Holland S. 165 ausgedrückt.

S. 353, Sp. 1, Z. 5 v. u. „Der Verfasser hat in dem kürzlich erschienenen dritten Bande seine Ansicht zu begründen versucht, daß er nur die „echten" Werke verzeichnet."

Dies ist nicht richtig. Ich habe vielmehr bereits im Vorwort (S. V.) des ersten Bandes erklärt, daß ich prinzipiell nicht die Bilder aufnehmen würde, die nach meiner Ansicht nicht echt sind.

S. 353, Sp. 2, Z. 13 v. o. „Noch weniger zutreffend ist die Behauptung, daß eine Kritik in dieser Hinsicht (d. h. eine absprechende Kritik von Bildern in Privatsammlungen und deren ausdrückliche Erwähnung mit dem Zusatz falsch) die Fortsetzung dieser Publikation in Gefahr bringen würde."

Mit einer Variation eines bekannten Sprichwortes möchte ich hier sagen: „der liebe Gott weiß alles, aber mein Rezensent weiß alles besser." Wenn ich doch selbst erfahren habe, daß abfällige, wenn auch ganz unwichtige, Bemerkungen mir den Zugang zu Privatsammlungen für die Zukunft versperren, wie kann der Rezensent da behaupten, daß eine derartige Kritik die Fortsetzung meines Werkes nicht gefährden würde? Es fragt sich trotz der gegenteiligen Behauptung des Rezensenten gar nicht, was ein Privatsammler lieber hat, daß sein Bild überhaupt nicht erwähnt wird, oder mit dem Zusatz falsch oder schwach oder zweifelhaft.

Auf S. 354, Sp. 1, Z. 13 v. o. gibt der Rezensent „Verfasser in freundliche Erwägung sich vielleicht an anderer Stelle äußern zu wollen, warum der anscheinend so schöne (sic!) Cuyp — eine Fähre mit Dordrecht im Hintergrund — aus der Sammlung Rothan fehlt." Verfasser hält den Rothanschen Cuyp nicht für echt, sondern, wie bereits aus der „anscheinend so schönen" Abbildung mit Leichtigkeit zu ersehen ist, für ein schwaches Bild und für einen sehr charakteristischen Hendrik de Meyer. Daß er darin nicht allein steht, beweist der Preis, den das Bild in der Versteigerung erzielte: 8500 francs. Hätte man es damals für echt gehalten, so hätte es wohl eine Null rechts und vielleicht außerdem eine Eins vorn mehr erzielt.

S. 354, Sp. 1, Z. 18 v.o. „Das Register gibt den Namen Rothan überhaupt nicht an."

Das ist kein Wunder, denn die Sammlung Rothan enthielt weder einen Cuyp noch einen Wouwerman.

S. 354, Sp. 1, Z. 21 v. o. fragt der Rezensent, weshalb Cuyps Viehstück bei Herrn Leopold Favre fehle.

Trotz des freundlichen Tones des Rezensenten muß ich verdrießlich fragen: weshalb schreibt jemand, der so wenig von Cuyp versteht, daß er nicht sehen kann, daß der Hahnenkampf im Rijksmuseum, die Ansicht von Dordt bei Rothan und das Viehstück bei Favre nicht von Cuyp herrühren, überhaupt über den Meister? Da sollte er doch erst noch etwas in die Lehre gehen. Die beiden

Digitized by Google

letztgenannten Bilder hätte er schon nach den Abbildungen, das eine als einen de Meyer, das andere als einen J. van Strij erkennen sollen.

S. 354, Sp. 1, Z. 23 v. o. „Wenn das Wouwerman zugeschriebene Reitergefecht in Moyland echt wäre?" Ja, wenn . . . . . wenn meine Tante Räder hätte, dann wäre sie ein Omnibus.

S. 354, Sp, 1, Z. 17 v. u. „Schlimmer ist, daß Verfasser Cuyp 86 das Porträt des Colvius, gestochen von Salomon Savry aufgenommen hat; der Stecher hat sich eben geirrt und eine Arbeit von Jakob Gerritsz Cuyp gestochen."

Nach meiner Ansicht liegt durchaus kein Grund vor anzunehmen, daß der Stecher sich im Vornamen des Malers geirrt habe. Es ist nach dem Stich durchaus glaubhaft, daß das verschollene Original von A. Cuyp herrührt. Denn der Kunstcharakter paßt z. B. sehr gut zu zwei signierten, ausführlichen Porträtzeichnungen A. Cuyps im Berliner Kupferstichkabinett. Im umgekehrten Fall, wenn Savry die Initialen des damals (1646) noch jungen, als Porträtmaler bisher wenig hervorgetretenen, Aelbert durch die seines gerade als Bildnismaler berühmten Vaters Jakob Gerritsz ersetzt hätte, könnte man eher einen Irrtum annehmen. Aber wenn J. G. Cuyp das Bild gemalt hätte, läge für eine Verwechslung des berühmten Vaters mit dem weniger berühmten Sohn gar kein Anlaß vor. Ich halte es für viel glaubhafter, daß Margaretha Godewijk, die J. G. Cuyp als Maler eines Porträts von Colvius feiert, sich geirrt, oder überhaupt ein anderes Bildnis besungen hat.

Die Schlußbemerkung des Rezensenten lautet: „Das Register ist leider nicht mit derselben Sorgfalt angefertigt, wie im vorigen Bande. Warum z. B. Bus (du) und Du Bois." Antwort: Um Bois (du) nicht von Dubois zu trennen. „Dulwich muß man unter London suchen" (weil es in London liegt) „und Hampton Court hat eine Stelle für sich" (weil es eben eine Stelle für sich ist). „Bei Poullain fehlen die Verweise auf „Wouwerman" (dies ist leider richtig) „und Lucien Bonaparte fand ich weder bei Lucien noch bei Bonaparte." Dies ist auch richtig, aber weil im Text Buonaparte steht, steht dies im Register auch. Hier würde Rezensent nicht vergeblich gesucht haben. Von allen Bemerkungen (vergl. auch oben die bei Rothan) bleibt also nur die eine bestehen. Da das Register über 7000 Stellen registriert, ist dies ein ganz bescheidener Prozentsatz!

Ich bin von der Wichtigkeit eines genau bearbeiteten Registers so sehr überzeugt, daß ich darauf die peinlichste Sorgfalt verwende. Die Vollkommenheit ist natürlich unerreichbar, aber daß das Register neben jedem andern bestehen kann, glaube ich, der ich doch selbst einer seiner fleißigsten Benützer bin, auf Grund meiner Erfahrung und ohne Selbstüberhebung versichern zu können.

Haag, im November 1910.

C. Hofstede de Groot.

Buchdruckerei Julius Klinkhardt.

Digitized by Google

Firmentafel der Monatshefte für Kunstwissenschaft

Diese alphabetisch nach Städten geordnete Liste soll einen Überblick über die ersten Firmen des Kunst- und Antiquariatshandels geben. Wegen Beteiligung wende man sich an **Klinkhardt & Biermann** in Leipzig.

Aachen. **Ant. Creutzer** vorm. M. Lempertz. An- u. Verkauf, sowie Versteigerung erstklassiger Gemälde und Antiquitäten. Kunstverlag. Wissenschaftlich. Antiquariat. Spezialkataloge auf Wunsch.

Amsterdam. 146 Singel. **R. W. P. de Vries.** Seltene Bücher. Kupferstiche. Porträts. Handzeichnungen. Buch- und Kunstauktionen.

Berlin. **Amsler & Ruthardt.** Kgl. Hofkunsthändler. Spezialität: alte u. neue Graphik. Handzeichnungen. Kupferst.-Aukt.

– **Ludwig Glenk,** Unter den Linden 59. Gegr. 1886. Antiquitäten. China, Japan, Persien. Islamische Kunst. Alte Gemälde, Pastelle, Miniaturen, Kupferstiche, Lithographien. Bedeutendste Adolf Menzel-Sammlung. Japanische Farbenholzschnitte. Illustrierte Bücher. Ankauf wertvoll. Stücke zu gut. Preis.

– **Paul Graupe,** Lützowstr. 38 Seltene Bücher / Manuskripte / Kupferstiche / Exlibris / Stammbücher etc. / Ankauf / Verkauf.

– **Edmund Meyer,** Antiquariat, Potsdamerstr. 27 B. Bücher für Bibliophilen — Kunst etc.

– **Franz Seeliger,** vorm. **Lederer,** Filiale, Berlin W., Kurfürstenstr. 70. Stammgesch. gegr. 1851, Buchh. u. Antiquariat. Spezialgeb.: *Literatur, Geschichte, Kunst, Kunstgesch., Philosophie. Seltenh. u. wertvolle Werke aus versch. Gebieten.* **Ankauf** v. Bibliotheken u. einz. Werke.

Bonn. **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat (Inhaber: **Peter Hanstein.**) Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde und Bücher. — Antiquarisches Bücherlager von ca. 600 000 Bänden, über welches fachwissenschftl. Kataloge ersch.

Budapest. **Könyves Kálmán.** Ungarische Kunstverlags-A. G., Nagymeró u. 37—39. Kunstverlag. Verkauf von Reproduktionsrechten hervorragend. Schöpfungen ungarischer Künstler. Hervorragender Kunstsalon mit ständig wechselnden Kunstausstellungen.

Darmstadt. **Müller & Rühle.** Großherzoglich hessische Hofkunsthandlung. Kais. russ. Hofl.

Dresden. **Galerie Ernst Arnold.** Inhaber L. Gutbier. Permanente Ausstellung in 11 Sälen: Gemälde, Skulpturen, Radier. neuer Meister.

– **Franz Meyer,** Sidonienstraße 28 Kupferstiche, Radierungen, Holzschnitte, Handzeichnungen alter und neuerer Meister. An- und Verkauf sowie Taxation von Einzelblättern und ganzen Sammlungen.

– **Emil Richter,** Hofkunsthändler H. HOLST, Handzeichnungen.

– **v. Zahn & Jaensch,** Waisenhausstr. 10. Größtes Dresdener Buch- und Kunstantiquariat. Kataloge gratis. (Nr. 214 Kupferst., Handzeichnungen 4078 Nrn. Nr. 220 Histor. Architekt. Nr. 225 Alte Drucke, Kupfer- u. Holzschnittwerke. Nr. 229 Kunstwissenschaft. Nr. 230 Bibliophile Werke.

Frankfurt a. M. **Joseph Baer & Co.,** Buchhandlung u. Antiquariat, Hochstr. 6. Spez.: Kunst u. Kunstwissensch. Seltene Drucke. Handschr. m. Miniat.

– **Rudolph Bangel,** begr. 1868, Kaiserstr. 66, Übernahme v. Kunstwerk. all. Art z. Auktion od. freihänd. Verkauf. ca. 800 Kataloge. Ständ. Kunstausstell.

– **Philipp Bode,** Weserstraße 24. Übernahme von Kunstsammlungen in Kupferstichen, Gemälden, Antiquitäten etc. z. Versteigerung.

– Frankfurter **Kunstverein.** Gemälde erster moderner Meister und der Frankfurter Schule. Permanente Ausstellung.

Frankfurt a. M.

– **A. Voigtländer-Tetzner,** Kunsthandlung für alte und moderne Graphik. Mainzer Landstraße 19.

– **Max Ziegert,** Hochstraße 3. Kupferstiche, Handzeichnungen Autographen, Holzschnittwerke Porträts, Ansichten, Inkunabeln Übernahme v. Aukt.-Aufträgen.

Heidelberg. **Ernst Carlebach** Antiqu. Kupferst.-Aukt. 15. Nov.

Karlsruhe. **A. Bielefeld's Hofbuchhdlg.** Kupferst., Holzschn., Handzeichnungen, Manuskripte.

Köln. **v. Elsner & Spieckermann.** Minoritenstraße 21. Kunst-Sortiment-Antiquariat. Galerie- und Sammelwerke, Kunstgewerbe, Kunstausstellg.

– **J. M. Heberle** (H. Lemperts' Söhne) G. m. b. H., Friesenplatz 15. Auktionshaus für Kunstgegenst., Gemälde, Stiche etc.

– **Math. Lempertz'** Buchhandlung und Antiquariat. (Inhaber **Peter Hanstein.**) Kunst-Auktionshaus für Antiquitäten, Gemälde, Stiche, Münzen etc.

Leipzig. **P. H. Beyer & Sohn.** Moderne Gemälde, Kleinplastik, Handzeichnungen. Speziell neue Graphik (Max Klinger, O. Greiner, Menzel, Boehle, Zorn etc.)

– **C. G. Boerner,** Kupferstiche, Handzeichn., Autograph., Manuskr., Holzschnittb., Erstausgab., Übernahme ganz. Sammlg. z. Auktion.

– **Karl W. Hiersemann.** Antiquariat und Verlag für Kunst und Kunstgewerbe Architektur, Archaeologie etc. Groß. Lag. v. Biblioth.-Werk., Zeitschr., Oriental. Handschr. u. Miniaturen, Japan. Farbenholzschn., sow. eine Sammlg. v. Palmblatt-Manuskript. aus Süd-Indien.

– **Pietro Del Vecchio.** Hofkunsthandlung. Ausstellung von Werken erster Meister. Kunstsortiment. Moderne Graphik.

HOLLÄNDISCHE KUNSTHANDLUNG

GERBRAND OLIE :: HAMBURG :: Bergstraße 16—18, hochparterre, (Hermannshaus). **Ausstellung von Orig.-Gemälden und Radierungen** holländischer Meister.

Digitized by Google

München, Pfandhausstr. 8.
Hermann Einstein.
Kgl. bayr. Hoflieferant
Antiquitäten u. Gemälde.

– **J. HALLE,** Antiquariat, Ottostraße 3 a. Seltene Bücher u. Manuskripte. / Autographen. / Kupferstiche der engl. u. französ. Schule des XVIII. Jahrh. sowie alter Meister. / Handzeichnungen. / 50000 Porträts.

– **Galerie Helbing.** Übernahme ganzer Sammlungen, wie einzelner guter Stücke behufs Auktion und freihändigen Verkaufs. Ständige Ausstellung erstklassiger Antiquitäten, Kunstgegenstände, Ölgemälde alter und neuerer Meister, Kupferstiche etc.

– **Moderne Galerie**
Theatinerstraße 7 (Arco-Palais)
Gemälde u. Zeichnungen
moderner Meister.

Stuttgart.
H. G. Gutekunst. Kunsthandlg. u. Kunstantiquariat. Kupferstiche und Handzeichnungen alter Meister. Übernahme von Samml. u. Einzelbeiträgen z. Auktion.

– **L. Schaller,** Kgl. Hofkunsthandlung und Buchhandlung für Kunstliteratur. Photogr. Aufnahmen von Kunstdenkmälern durch eigenes Atelier. Spezialität: Graphik.

– **R. LEVI,** Antiquariat
An- u. Verkauf seltener Bücher, Autographen und Kupferstiche.

Wien. Artaria & Co. Kunsthdl. u. Kunstantiquariat. Alte Gemälde und Handzeichnungen, alte und moderne Graphik, alle Arten v. Reproduktionen, Photographien a. d. Gemäldegalerien. Gegründet 1770.

Wien. Buch- und Kunstantiquariat
Gilhofer & Ranschburg,
Wien I, Rotenturmstr. 23. **Selt. Bücher, Alte Kupferst., Autographen, Elsk. ganz. Samml. u. hervorrag. einzel Pièces. — Übernahme ganz. Samml. selt. Bücher, Kupferst. u. Autographen beh. Verstg. Aukt. Trau (1905), Fürst Metternich (1907) Schreiber-Berlin (1909) Aufseh. erreg. Preiserfolge. Verl. Sie uns. Katal. unt. Angabe d. Spezialität, d. Sie sammeln.**

– **Hugo Heller,** Wien I, Bauernmarkt 3. Buch- u. Kunsthandlg. Moderne Gemälde, Graphik etc.

– **Albert Kende,** Kunsthandlung und Kupferstich-Antiquariat, I, Spiegelg. 8. Ölgemälde, Aquarelle, Handzeichn., Miniaturen, Kupferstiche. Kunstauktionen.

MEISTER DER GRAPHIK · NEUE BÄNDE

Band 3:

Albrecht Altdorfer und Wolf Huber

Von HERMANN VOSS. Mit 160 Abbildungen auf 63 Tafeln. 1910. Geheftet M. 12.-, geb. M. 14.-

INHALT: Vorwort. / Einleitung. / Altdorfers Leben. 2. Die Frühzeit (1506-1510). 3. Das zweite Dezennium (Altdorfers Holzschnitte, die ersten Radierungen. 4. Die zwanziger Jahre (Figürliche Stiche und Kunstgewerbliches). 5. Wolf Hubers Holzschnitte. / Schluß. / Aus der Literatur.

Sowohl Altdorfer wie Huber gehören zu den Meistern unter den Altdeutschen, die uns heute noch ganz nahe stehen und in deren Empfinden wir uns unmittelbarer als voraufgehende Generationen versetzen können. Aus diesem Grunde erscheint die Publikation in den Meistern der Graphik doppelt zeitgemäß, denn sie wird ihr Teil dazu beitragen, die viel zu sehr vernachlässigte alte deutsche Kunst zurück erobern zu helfen. Welche Fülle künstlerischer Schönheit gerade dieser Band für das moderne Auge umschließt, wird man bei Einsicht der mustergültigen Reproduktionen leicht erkennen. Der fesselnd geschriebene Begleittext des Verfassers beschränkt sich darauf, die großen Richtlinien der Entwicklung und das künstlerisch Bedeutsame prägnant aufzuzeichnen.

Band 4:

Francisco Goya

Von VALERIAN VON LOGA. Mit Titelbild und 71 Tafeln. 1910. Geheftet M. 16.-, geb. M. 18.-

INHALT: Einführung. / Die Radierungen nach Velazquez. / Die Caprichos. / Die Desastres de la guerra. / Die Tauromaquia. / Die Proverbios. / Die Lithographien. / Verzeichnis und Register.

Goya ist nicht nur eine der hervorragendsten Erscheinungen aller Zeiten auf dem Gebiete der Graphik, sondern auch der unmittelbarste Ausdruck spanischen Geistes und als solcher einzig in der Kunstgeschichte. Mehr noch als in seinen Gemälden spiegelt sich in seinen Blättern das Leben seiner Zeit wieder. Ähnlich wie Callot ist er das Spiegelbild seines Jahrhunderts und seiner Umgebung. Das graphische Oeuvre Goyas umschließt in sich alle Höhen und Tiefen menschlicher Empfindungen. Es ist Tag und Nacht zugleich und von elementarster Leidenschaft erfüllt. Goya illustriert nicht nur als großer Künstler das wiederspruchsvolle Leben, dessen Reflexe mit unheimlicher Gewalt auf uns selbst zurückstrahlen. Er ist auch der Apostel desselben und sein zynischster Verächter. Wer die Folgen seiner Blätter betrachtet, wird von der Vehemenz der Bewegung, der Leidenschaft und der Ausdrucksmittel gleichmäßig berührt. Goya ist im gewissen Sinne Spanien, und sein graphisches Oeuvre gehört — ohne der künstlerischen Schönheit zu gedenken — zu den interessantesten Kulturdokumenten, die uns die Kunstgeschichte vermacht hat. Daß der bekannte Goya-Forscher Professor v. Loga den Text zu diesem Bande übernahm, darf besonders bemerkt werden. Denn der Name des Verfassers garantiert zugleich den Wert dieser Publikation.

Früher erschienen: Bd. 1. Jacques Callot. Von Hermann Nasse. Mit einem Titelbild und 98 Abbildungen auf 45 Tafeln. 1909. Geh. M. 10.-, geb. M. 12.-. Bd. 2. Die Anfänge des deutschen Kupferstiches und der Meister E. S. Von Max Geisberg. Mit einem Titelbild und 120 Abbildungen auf 70 Tafeln. 1910. Geh. M. 16.-, geb. M. 18.-. An weiteren Bänden erscheinen in den „Meistern der Graphik" zunächst: Die deutschen Kleinmeister / Rembrandt / Hans Holbein

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN · LEIPZIG

Digitized by Google

NEUIGKEITEN auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte

Bramante und Raffael.

Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in Rom. Von Julius Vogel.

Mit 6 Tafeln. 1910. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.50

INHALT: Einleitung: Die Ruinen Roms. I. Abschnitt: 1. Die anonyme Denkschrift an den Papst über den Zustand der römischen Baudenkmäler. 2. Aus Bramantes Leben. Bramante in Oberitalien. Bramante in Rom. Bramante der „Zerstörer". Bramantes Stellung in Rom. Bramante als Schriftsteller. 3. Papst Julius II. II. Abschnitt: 4. Raffael. Raffael als Baumeister von Sankt Peter. Das „Kommissariat der Altertümer". 5. Raffael als Antiquar. Raffael und das alte Rom. Bramantes Plan. Ergebnis. Anhang.

Der Verfasser bietet in seinen Ausführungen einen Beitrag zu der wichtigen Frage der Erhaltung der römischen Baudenkmäler des klassischen Altertums im Zeitalter der Renaissance. Grundlage seiner Untersuchung bildet eine mehrfach schon besprochene Münchner Handschrift über den Zustand der römischen Ruinenwelt, die bisher meist Raffael zugeschrieben wurde, nach dem Verfasser aber von keinem anderen als dem großen Bramante, dem Baumeister von Sankt Peter, stammt. Der Verfasser sucht nachzuweisen, daß Raffaels Name überhaupt mit der Erhaltung der römischen Baudenkmäler nicht zusammenhängt, daß der Künstler überhaupt kein gesetzlich bestellter Kommissar gewesen ist. Im Mittelpunkt der ganzen Bestrebung, die die Münchner Handschrift so bedeutungsvoll charakterisiert, steht vielmehr Bramante und sein Auftraggeber, der große Papst Julius II. Das Buch bietet aber auch einen Beitrag zur Geschichte von Raffaels Leben, das einer kritischen Sichtung bedürftig ist.

Dosso Dossi.

Mit besonderer Berücksichtigung seines künstlerischen Verhältnisses zu seinem Bruder Battista. Von Walter C. Zwanziger.

Mit 20 Tafeln in Lichtdruck. 1910. Geheftet M. 6.—, gebunden M. 7.50

INHALT: Einleitung. Bisherige Auffassung. | Biographie der Malerbrüder. Die Zeitgeschichte der Dossi. Das Leben. | Stilkritische Untersuchung der Bilder. | Die Entscheidung der Landschaftsfrage. Die Fresken. Dosso und Battista abzuschreibende oder zweifelhafte Gemälde. | Katalog. — Gesamtliteratur.

Das Buch ist die erste grundlegende Arbeit über den großen ferraresischen Meister Giovanni und seinen Bruder Battista. Es ist eine stilkritische Arbeit, die versucht, die Werke beider Brüder zu scheiden und die im Verlauf ihrer Untersuchung zu vollkommen neuen Ergebnissen kommt. Jeder Kenner der venezianischen Malerei weiß, wie wichtig eine solche Arbeit ist und wie sehr gerade Dosso Dossi und sein Bruder dieser monographischen Behandlung bedurft haben. Sind doch die Bilder dieser stets verwechselten Malerbrüder auch voll jener Rätsel, die so viele Werke venezianischer Kunst umgeben. Bei Dosso Dossi wird die Landschaftsfrage der Brennpunkt der ganzen Untersuchung nach der stilkritischen Seite hin. Vor allem aber ist auch der Zeitgeschichte und der Biographie selbst ein breiter Raum gewidmet.

Die Einzelporträts des Sandro Botticelli.

Von Hans Timoteus Kroeber. Mit 30 Abbildungen auf 16 Tafeln in Lichtdruck. 1910. Geheftet M. 5.—, gebunden M. 6.—

Nachdem die englische Kunstkritik unter Berensons Führung in einer sehr radikalen Weise mit Botticelli als Porträtisten verfahren ist, so daß Horne nur noch ein Porträt von seiner Hand anerkennt, war es Pflicht, gegen diese Richtung Front zu machen und das gesamte in Frage kommende Material einer zusammenhängenden Untersuchung zu unterziehen. Vor allem kam es dem Verfasser darauf an, bestimmte Relationen zwischen den fraglichen Porträts und Botticellis übrigen Arbeiten freizulegen, besonders hinsichtlich der Prinzipien der Kompositionsweise, um so die Notwendigkeit zu erbringen, daß ein oder das andere Bild dem Oeuvre des Meisters mit Sicherheit eingereiht werden muß. Das Ergebnis dieser Methode hat zu dem überraschenden Resultat geführt, daß nicht weniger als dreizehn Porträts sich als echte Botticellis ausgewiesen haben.

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Digitized by Google

HYPERION

EINE ZWEIMONATSSCHRIFT
HERAUSGEGEBEN VON FRANZ BLEI

Erster Jahrgang: 6 Hefte brosch. 48 M. In 3 Bänden geb. 60 M. Luxusausgabe in Leder 150 M.

Zweiter Jahrgang: 6 Hefte brosch. 48 M. In 3 Bänden geb. 60 M. Luxusausgabe in Leder 120 M. Preiserhöhung vorbehalten.

Literarische Beiträge von Goethe, Hofmannsthal, Rilke, H. Mann, C. Schüddekopf, W. v. Scholz, Blei, C. Sternheim, Verhaeren, Meyer-Graefe, Dauthendey, R. Gournay, Dehmel, Wiegler, Claudel, Brod, N. Jacques, P. Heyden, K. Martens, O. Vrieslander, G. Meredith, Heinse, M. Mell, K. Schloß, F. v. Lobkowitz, R. Borchardt, A. Gide, H. Carossa, R. Schickele, K. Vollmöller, R. de Gourmont, P. Ernst, G. d'Annunzio, E. Stucken, M. Barrés, R. v. Walter, Emil von Gebsattel, G. O. Knoop, R. Musil, A. W. v. Heymel, E. North, E. T. A. Hoffmann, L. Bauer, E. A. Poe, Th. Etzel, Giovanni Pascoli, Benno Geiger, A. A. Block, A. Symons, Henri de Régnier, H. Bahr, G. K. Chesterton, Alfred Jarry, Annette Kolb, F. Kafka, M. Berndt, H. Alberti, K. Einstein, V. Hadwiger, M. Schwob, Graf H. Keyserling, R. Kassner, R. A. Schröder, Cath. Godwin, G. Etzel, H. Belloc, A. Zweig u. v. a. m.

Bildbeilagen in Radierung, Lithographie, Holzschnitt, Kupfergravüre usw. von C. Somoff, Th. Th. Heine, Pascin, Marées, Goya, Mayrshofer, Toulouse-Lautrec, Van Gogh, Gauguin, Pissarro, Laboureur, Cervelli, Beardsley, Kley, Millet, Matthes, Signac, Stremel, Maillol, Rodin, Nolde, Habermann, E. Heckel, C. Amiet, J. J. Vrieslander, A. Thomann, Guérin, Klimt, Guys, L. v. Hofmann, G. Craig, E. Bloos, Hokusai, Max Liebermann, P. de Chavanne, Cambiaso, Guercino, Rembrandt, Bega, Goyen, Breughel, van Dyck, Watteau, Boucher, Guys, Manet, Millet.

◆ Hyperion-Almanach auf das Jahr 1910 M. 3.— ◆

◆ Hyperion-Almanach auf das Jahr 1911 M. 3.— ◆

Prospekte, Verlagskataloge, Ankündigungen der Hundertdrucke, Prospekte der Tempel-Klassiker-Ausgaben stets kostenfrei

HYPERION-VERLAG HANS VON WEBER
MÜNCHEN 31

Digitized by Google

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Der Garten.

Eine Geschichte seiner künstlerischen Gestaltung
Von **AUGUST GRISEBACH**

Mit 88 Abbildungen auf 65 Tafeln . . . . . geheftet M. 10.—, gebunden M. 12.—

INHALT: Erstes Kapitel: Der geometrische Garten. I. Der Lust- und Wurzgarten im Mittelalter. II. Der Lustgarten der Renaissance in der Ebene. — Zweites Kapitel. Der architektonische Stil im Lustgarten des Barock. I. Architektonische Mittel. II. Repräsentanten des Stils. — Drittes Kapitel. Besondere Typen. 1. Klostergärten. 2. Botanische und Nutzgärten. 3. Der Blumengarten im 17. Jahrhundert. 4. Die Orangerie. 5. Il Giardino secreto. 6. Der Hausgarten. 7. Öffentliche Gärten im Mittelalter. — Viertes Kapitel. Entwicklung einzelner Gartenteile seit der Renaissance. 1. Das Parterre-Ornament. 2. Laubgang und Allee. 3. Boskettraum, Hecke, Baumfiguren. 4. Die Insel. 5. Das Labyrinth. 6. Das Wasser. Anhang. I. Gartenstil in der Architektur. 1. Grotten. 2. Gartenfassaden. 3. Loggiendekoration. Gartensäle. II. Gartenskulpturen. 1. Statuen. 2. Vasen. — Fünftes Kapitel. Der Gartenrevolution im 18. Jahrhundert. — Literaturverzeichnis. — Register.

Grisebachs Buch, das gerade in der Gegenwart besonders aktuell ist, macht zum ersten Male mit der Geschichte und den Prinzipien der alten Gartenkunst bekannt. Es gibt einen vollständigen systematischen Überblick über die Gesichtspunkte, nach denen man bis zum Erscheinen des Landschaftsgartens die Gärten gestaltet hat. Die Untersuchung geht im Gegensatz zu anderen Handbüchern jüngster Zeit auf die Quellen zurück: sie stützt sich auf bildliche Darstellungen der Gärten aus der Zeit ihrer Entstehung, von ägyptischen Wandbildern bis auf die Kupferstiche des 16.—18. Jahrhunderts, sodann auf die Vorschriften und Urteile gleichzeitiger Theoretiker, reisender Architekten und Gartenfreunde. Als unmittelbares Anschauungsmaterial, das der bildlichen und literarischen Überlieferung erst eigentlich zum Leben verhalf, gesellen sich hierzu noch wirklich existierende Denkmäler alter Gartenkunst, wie sie sich auch in Deutschland in ziemlich großer Zahl und leidlichem Zustand erhalten haben. In den ersten beiden Kapiteln stellt Grisebach den „geometrischen Garten" des Mittelalters und der Renaissance dem „architektonischen Stil im Lustgarten des Barock" gegenüber: Die Entwicklung der auf geometrischem Plan lose aneinander gereihten Gartenquartiere zu einer das architektonisch-räumliche Element betonenden einheitlichen Komposition. Im 3. Kapitel werden die dem fürstlichen Lustgarten parallel gehenden Typen kleinerer Anlagen besprochen: Klostergärten, Botanische und Blumen-Gärten, die Entwicklung des Hausgartens u. a.

DARLINGTON'S HANDBOOKS

Edited by RALPH DARLINGTON, F.R.G.S.

"Nothing better could be wished for."—*British Weekly.*
"Far superior to ordinary guides."—*London Daily Chronicle.*

"The best Handbook to London ever issued."—*Liverpool Daily Post.* — "Most emphatically tops them all."—*Daily Graphic.* — „A brillant book."—*The Times.*

Fifth Edition, Revised, 6/-. 80 Illustrations. 24 New Maps and Plans (with Indexes of 10000 References).

LONDON AND ENVIRONS.

THOROUGHLY REVISED BY E. T. COOK, M.A.

60 Illustrations, 12 Maps, 5/- **NORTH WALES.**

100 Illustr., 12 Maps, 5/- **DEVON & CORNWALL.**

50 Illustrations, 6 Maps, 2/6

NORTH DEVON & NORTH CORNWALL.

50 Illustrations, 6 Maps, 2/6

SOUTH DEVON & SOUTH CORNWALL.

1/-. THE HOTELS OF THE WORLD.

A Handbook to the Leading Hotels throughout the World. LLANGOLLEN: Darlington & Co. LONDON: Simpkin, Marshall & Co., Ltd. PARIS & NEW YORK: Brentano's. *The Railway Bookstalls and all Booksellers.*

PHOTOGRAPHS from Negatives by RALPH DARLINGTON, F.R.G.S., of Scenery, Ruins, &c., in Italy, Denmark, Norway, Sweden, France, Germany, Switzerland, Russia, Greece, Palestine, Asia Minor and Egypt, also North Wales and the English Lakes—1/-, 1/6, 2/6. List post free.

DARLINGTON & Co., LLANGOLLEN.

Wer illustrierte Werke, Zeitschriften, Kataloge oder Prospekte herausgibt,

!! verlegt oder druckt, sollte nicht versäumen, bei der Auswahl des Papieres unsere Muster zu Rate zu ziehen bezw. unsere Vorschläge einholen.

Wir fertigen für die verschiedensten Zwecke
besonders präparierte Papiere,
welche neben elegantem Aussehen vorzüglichste Druckwirkung gewährleisten.

Dresdner Chromo- und Kunstdruck-Papierfabrik
Krause & Baumann, Dresden-A.

Digitized by Google

DER MONATLICHE PREIS = M. 2.80 NET

THE BURLINGTON MAGAZINE

Für Kunstsammler, Kunstforscher, Kunsthändler und Künstler

LEIPZIG : F. L. HERBIG, INSELSTRASSE 20
LONDON : 17 OLD BURLINGTON ST. W.

Und zu beziehen durch jede Buchhandlung.

Für die Bibliothek

des Künstlers und Kunstfreundes unentbehrliche Werke:

Paoletti, Pietro. L'architecture et la sculpture de la Renaissance à Venise. Recherches historiques et artistiques. Venise 1893—97, gr. in-fol. Avec 356 fig. et 185 planches. XVIII, 314 pp. Fr. 300.— réduit à 200.—

L'ouvrage comprend 2 parties: I. Période transitoire. Texte avec 93 illustrations et 37 grandes planches phototypiques. — II. Période de la Renaissance. (En 4 divisions). Texte avec 263 illustrations, 142 grandes planches en phototypie et 6 planches coloriées. Tiré à 500 exemplaires numérotés. A peu près entièrement épuisé.

Pasini, A. Abbé. Le Trésor de la Basilique de Saint-Marc à Venise. Venise, 1886. gr. in-4. Avec des illustrations dans le texte et un porte-feuille contenant 21 chromo-lithographies et 79 planches en chromo-phototypie. XX, 153 pp. et 10 ff. Fr. 320.— réduit à 200.—

Tirage à part de la grande monographie d'Ongania, La Basilica di S. Marco di Venezia. Tiré seulement à 100 exemplaires, dont il ne reste plus que quelques-uns en vente.

Taccuino (il) Senese di Giuliano da San Gallo. 50 fac-similés de dessins d'architecture, sculpture usw. Porte-feuille in-fol. obl. 1902. D.-toile. Fr. 50.— réduit à 30.—

Édition tirée à 100 exemplaires numérotés et à peu près épuisée.

Zur Beschaffung seltener und schwer auffindbarer Werke hält sich mein Antiquariat bestens empfohlen. Infolge ausgedehnter Beziehungen ist es in der Lage, allen Wünschen schnell und konvenierend gerecht zu werden.

LEO S. OLSCHKI · FLORENZ 22

Diesem Hefte liegen Prospekte der Firmen FERD. HIRT & SOHN, LEIPZIG; KLINKHARDT & BIERMANN, LEIPZIG; ERICH REISS VERLAG, BERLIN; ANTON SCHROLL & Co., WIEN; CARL WINTER'S UNIV.-BUCHHANDLUNG, HEIDELBERG, bei, die wir der Beachtung empfehlen.

Digitized by Google

Digitized by Google

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN IN LEIPZIG

Giovanni Segantinis Schriften und Briefe

Bearbeitet und herausgegeben von BIANCA SEGANTINI

In deutscher Übertragung von Dr. GEORG BIERMANN

Mit 8 Bildbeilagen. Einband und Vorsatz nach Entwurf von Gottardo Segantini

Preis geh. M. 5.—, geb. M. 6.50

Einband in reicher Goldprägung und Pergamentumschlag

Der großen Gemeinde von Verehrern und Bewunderern Segantinischer Kunst wird in dieser Publikation des schriftlichen Nachlasses, die des Künstlers Tochter Bianca pietätvoll besorgt hat, ein Buch geboten, das alle bedeutenden Dokumente zur Würdigung der Kunst und der Persönlichkeit Segantinis zusammenfaßt. Die Veröffentlichung darf als das bedeutsamste Ereignis auf dem Gebiete der neueren Brief- und Kunstliteratur angesprochen werden.

Wer Segantini liebt, findet in diesem Buche das ergreifende Bekenntnis einer starken Persönlichkeit, die auch da unsere Bewunderung herausfordert, wo wir ihre Überzeugung nicht zu teilen vermögen. Denn alles ist an diesem Künstler das Ergebnis seiner innersten Entwicklung und einer seltenen Harmonie. Wer das romantische Lebensschicksal des Meisters kennt — von dem er uns selbst in Fragmenten einer Autobiographie erzählt — wird beim Lesen dieser Dokumente eine unbegrenzte Sympathie für den hohen Mut der Überzeugung spüren, deren rückhaltlose Offenheit ein seltenes Beispiel von Charakter ist. Alle Liebe und Bewunderung, die man Segantini bisher entgegenbrachte, wird sich verdreifachen, wenn man die Dokumente von seiner Hand gelesen, jene fragmentarischen Aufzeichnungen einer Selbstbiographie, die spärlichen Notizen seines Tagebuches, aus denen uns die volle und klare Schönheit des Hochgebirges entgegendringt, seine zahlreichen kunsttheoretischen Schriften, die erst in das rechte Verständnis seiner Kunst einführen, nicht zuletzt auch jene Proben einer eigenen poetischen Produktion. Und dann die Briefe — — In ihnen redet der ganze Mensch, an dessem feinem Geiste nichts unbemerkt vorüberirrt, der alles beobachtet und allem seine eigene Überzeugung gegenüberstellt, der auch in den Fragen des politischen und sozialen Lebens ein mutiger Streiter war.

Die Ausstattung des Buches ist des großen Künstlers würdig. Acht Bildbeilagen veranschaulichen Segantinis Züge und die Stätten, an denen er gewirkt. So braucht es kaum noch besonders hervorgehoben werden, wie sehr sich dieses Werk gerade zum Geschenkbuch für jeden Kunstfreund eignet. Es sollte in keinem Hause fehlen, wo man man dem Andenken des Unsterblichen Verehrung zollt. Ist es doch zugleich eines jener seltenen Bücher, die Liebe wecken und zu Reflexionen stimmen.

Hervorragendes Geschenkbuch für Kunstfreunde

Graphisches Institut Julius Klinkhardt, Leipzig

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 00700 8744

BOUND.

JAN 1 1952

Digitized by Google